

UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Josep Busquets: La figura oblidada de la Postguerra

TREBALL FINAL DE MÀSTER

CURS 2016-2017

ALBA CASTILLO SALADIÉ

(NIUB: 15063134)

Directora:

Dra. Cristina Rodríguez Samaniego- Universitat de Barcelona

Departament d'Història de l'Art

Màster en Estudis Avançats en Història del Art

Universitat de Barcelona

Josep Busquets: La figura olvidada de la Postguerra

TREBALL FINAL DE MÀSTER

CURS 2016-2017

ALBA CASTILLO SALADIÉ

(NIUB: 15063134)

Universitat de Barcelona

Departament d'Història de l'Art

Barcelona

Alumna:

Alba Castillo Saladié

Firma:

Directora:

Dra.Cristina Rodríguez Samaniego

Firma:

4 de setembre del 2017

Índex

1. Introducció.....	10
1.2 Justificació del TFM	12
1.3 Objectius i/o hipòtesis	13
1.4 Metodologia	14
1.5 Explicació de l'estructura del TFM	16
1.6 Estat de la qüestió sobre Josep Busquets i l'escultura del seu moment	17
2. L'art de postguerra a Catalunya	24
2.2 L'art que fomenta el règim franquista	24
2.3 La representació de la figura femenina. De vehicle de transmissió noucentista a encarnació dels ideals del franquisme i foment de la vida rural.	27
2.4 L'art religiós i la cultura popular.....	32
2.5 Noves figures artístiques	34
2.6 L'estil Post-Noucentista en terra de ningú	37
3. Josep Busquets.....	40
3.2 Infància de l'artista i el seu aprenentatge.....	40
3.3 El mestre Manolo.....	43
3.4 Barcelona 1942	45
3.5 Mercat artístic i influències que va rebre Josep Busquets de la Ciutat Comtal	50
3.6 Primera exposició individual.....	55
3.7 Clientela i factors comercials	60
3.8 Retorn a Valls, la trajectòria evolutiva de Josep Busquets	66
3.9 Encàrrecs i obres públiques	69
3.10 La talla directa i la influència del quelcom rural	73
3.11 Fou tradició o poca aptitud	75
4. Josep Busquets i el mercat artístic	77
4.2 Fluctuacions del mercat artístic dins l'àmbit cultural del moment i el gust del col·leccionisme.....	77
4.3 Los Salones de Octubre	83
4.4 Fortuna crítica de l'escultor Josep Busquets	88
5. Conclusions	106
6. Bibliografia de consulta.....	110
6.1 Monografies:	112
6.2 Articles:	113
6.3 Congressos i exposicions:	115

1. Introducció

Quan es pretén parlar de l'art de postguerra a Catalunya, ens trobem en una situació enrevessada, ja que després de la guerra civil espanyola, l'Estat espanyol i Catalunya es troben devastades. Després de la presa de poder per part del règim feixista, l'evolució artística que fins al moment s'havia dut a terme per part de l'àmbit intel·lectual i artístic català fou sepultat.

Durant els anys següents a la postguerra es va anar desenvolupant un ambient artístic -que no es pot anomenar com a tal un estil genuí-, el qual estava sota l'autoritat franquista. En altres paraules, aquest moviment adoptat per la Falange fou l'adaptació dels ideals franquistes a un estil ja existent. Per als historiadors de l'art és molt difícil estudiar i catalogar l'art d'aquests anys, primerament per l'escassa informació que ha perdurat i en segon lloc per qüestions d'ordre ideològic, ja que el Franquisme va ser una de les èpoques més fosques i dures a causa de la seva censura i repressió.

En definitiva, gran part dels artistes d'aquell període no foren distingits o enaltits a excepció d'alguns casos aïllats. El cas que ens interessa és el de Josep Busquets, un artista amb cert reconeixement i amb una demanda d'obra considerable. Tot i així, la seva figura va caure en l'oblit amb el pas dels anys. Aquest fet es pot deure a diferents factors.

En primer lloc, i el més important, és la seva evolució artística. El seu aprenentatge és plenament Noucentista, encara que el seu “*mestre*” Manolo Martínez Hugué (1872-1945) fomentava una tendència més individualista als seus deixebles. Tot i així Busquets, acabada la seva formació es va trobar amb una guerra civil. Aquest fet marca molt l'evolució artística, conjuntament amb el fet que va decidir no exiliar-se. Per això, la seva trajectòria es veu tan afectada dins d'una Espanya afeblida i poc proactiva a un ambient artístic procliu.

La seva situació no fou molt diferent de la d'altres artistes de la seva època, que es trobaren en una situació social i geogràfica similar. També hem de tenir en compte que gran part dels encàrrecs que va rebre foren sota comanda i alguns serien de caràcter sacre i inclús per encàrrec institucional i de caràcter monumental.

En segon lloc, cal remarcar el mercat artístic del moment i el gust del client que tenia Busquets. Aquestes circumstàncies afecten la trajectòria de l'artista.

El tercer i últim factor fou de caràcter personal, és a dir, aquelles decisions preses per Josep Busquets: com ara anar a viure a Barcelona poc després d'acabar amb el retaule de la Mare de déu de la Candela. També pot deure's al caràcter personal de Busquets, el no voler involucrar-se més dins el mercat artístic, ell preferia produir obra de forma continuada i exposar espaiadament, en lloc d'estar constantment dins el nucli artístic i competint.

1.2 Justificació del TFM

L'interès principal a l'hora d'estudiar la figura de Josep Busquets recau en que aquest artista durant els anys de postguerra i amb un context social complicat va tenir certa significació dins l'ambient artístic Barceloní, així mateix va tenir una clientela considerable.

Tot i així, el seu nom s'ha perdut en l'oblit, com tants d'altres artistes que van treballar durant els mateixos anys que ell i amb circumstàncies semblants. Perquè n'hem estudiat la seva figura? Malgrat que no va estar entre els artistes de primera línia, Josep Busquets tingué una trajectòria artística singular, que resseguim en aquest treball. Com veurem, Busquets experimenta tres etapes.

La primera és la seva època de joventut amb obres primerenques on destaquen les peces sacres, encàrrecs que li permeten començar a treballar i a guanyar-se la vida com escultor. La segona fou la seva vida a Barcelona i les primeres exposicions. L'arribada a Barcelona i la seva introducció dins un mercat artístic més procliu com el barceloní, l'ajuda a ser un artista reconegut per galeries com la Sala Vayreda, Sala Parés, Galeries Reig, entre d'altres. Aquesta experiència li va proporcionar una nova visió sobre l'ambient artístic i sobretot intel·lectual.

Per finalitzar, el tercer període i possiblement el més important, fou el retorn a Valls i com el seu estil desemboca a un art primitiu i individualista.

La figura de l'artista Josep Busquets requeria un estudi més meticolós, en primer lloc perquè la seva figura i la seva obra fou destacada al llarg de la seva vida i, a més, la seva producció supera la centena de peces. D'altra banda, és rellevant aprofundir en aquest autor perquè pertany a una generació d'artistes que van viure des de joves una època gloriosa dins l'àmbit artístic català, i posteriorment lluitaren a la guerra o s'exiliaren a l'estranger, per acabar vivint a una dictadura. En tercer lloc, perquè l'estudi de la seva figura està incomplet i falta contextualitzar-la.

Aquests factors posen en relleu la necessitat de fer una revisió del període i aportar al coneixement d'aquesta etapa, de la qual molts artistes han desaparegut, com és el cas de Josep Busquets. Amb perspectiva del temps i amb la meua aportació espero en un futur proper que aquest treball de fi de màster sigui la base per un estudi monogràfic de tota la seva obra, per tal de poder-ne fer una valoració més precisa i ambiciosa.

1.3 Objectius i/o hipòtesis

En aquest estudi hi ha quatre objectius principals que desenvoluparem a continuació:

- El primer és l'estudi del context que envolta la figura de Josep Busquets per tal de poder entendre'l i poder fer una anàlisi apropiada de la seva trajectòria i pensament.
- En segon lloc, determinar la influència de la seva producció dins el mercat artístic i estudiar-ne com conflueixen els vessants de creació artística i la repercussió dins el mercat artístic i les seves fluctuacions.
- En tercer lloc, es pretén determinar les claus de la seva recepció crítica en el context català i també espanyol.
- Finalment, s'ha realitzat un estudi monogràfic de les obres que fins aleshores no estaven catalogades. Aquest representa la base per a un futur estudi monogràfic sobre Josep Busquets i la seva obra.

Josep Busquets va viure una vida no absenta d'entrebancs: l'abans i el després de la guerra civil i la dictadura franquista. Aquests fets no foren favorables per un artista que tot just es trobava als inicis de la seva carrera. En definitiva, aquest conjunt de qüestions seran l'eix del treball i ens permetran avaluar els resultats i poder aportar més informació sobre el noucentisme tardà a Catalunya.

La metodologia emprada en aquest estudi es divideix en tres apartats per tal d'entendre'n l'estructura.

Vam realitzar una consulta de totes les fonts a la nostra disposició, primàries i secundàries, que aportessin informació del període post-noucentista.¹ En altres paraules, necessitàvem estudiar el context artístic espanyol, en que l'artista es va moure i alhora els estils artístics que hi havia a Europa; també, paral·lelament a la situació de bloqueig que hi havia a Espanya. Amb aquesta informació que n'extraguérem vam poder formular un possible context social i econòmic en el qual Busquets es va trobar només acabada la Guerra Civil.

En segon lloc, vam dur a terme una recerca bibliogràfica sobre Josep Busquets: vam investigar totes les monografies que s'havien realitzat fins aleshores. Tot i que aquestes estan en nombre limitat, també vam afegir diversos estudis i/o articles on ha aparegut el seu nom.

La consulta i anàlisi de la bibliografia existent posa de manifest que encara falta per treballar diversos aspectes de Busquets. En aquest treball hem fet recerca de documentació que va aportar material inèdit, com són els catàlegs d'exposicions conjuntes i individuals a les diferents sales i galeries de Barcelona, també es va realitzar una recopilació de crítiques i ressenyes de la seva trajectòria artística. Aquests passos es van realitzar a partir de les diferents visites al fons documental del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on es poden consultar els diferents catàlegs d'exposició de la Sala Parés i també una recerca dins el fons documental del mateix Museu de Valls, que conserva material recopilat de les seves dues exposicions anteriors. Tanmateix, és important ressaltar la informació inèdita extreta de l'arxiu que va guardar l'escultor, on la majoria d'aportacions són retalls de diaris de Valls o catàlegs d'exposició individuals. Aquesta ha estat digitalitzada per tal de preservar tota la informació per possibles estudis posteriors sobre l'artista o l'escultura catalana de postguerra.

La finalitat d'aquesta recuperació bibliogràfica tan exhaustiva era la de poder construir l'estat de la qüestió d'aquest treball. Addicionalment, l'estudi de la seva fortuna crítica fou indispensable per aquesta anàlisi, fou necessari examinar la seva valoració dins el mercat artístic del seu

¹ El terme emprat en aquest treball de fi de màster serà post-noucentisme, per a referir-nos al estil artístic de la postguerra, que fou l'estil continu al Noucentisme. A dia d'avui no s'ha confirmat quin nom específic defineix aquest estil, per concloure nosaltres usarem el terme post-noucentisme o estil post-noucentista.

moment. Durant aquest treball trobarem diferents tipus de crítica però la coetània a l'autor va resultar molt útil en relació a la comprensió del seu context. A més, vam analitzar els catàlegs de les exposicions passades, cosa que ens va ajudar a entendre la rellevància que va tenir Busquets a Barcelona. Els textos d'introducció als catàlegs també són quelcom destacable, sobretot amb l'objectiu de comprendre el tipus d'influència que va tenir Busquets dins del seu cercle d'amistats.

Un altre factor que vam abordar a l'hora de fer aquesta anàlisi fou l'aparició de Josep Busquets a la premsa i el nivell de visibilitat que tenia la seva activitat basant-nos en les publicacions de l'època. La premsa estava sota la censura o havia de cobrir uns esdeveniments pautats. Sobretot, qualsevol inauguració artística que estigués lligada al pensament polític del règim, com per exemple alguns monuments realitzats per Josep Busquets durant la dictadura.

Finalment, una de les àrees que és necessari destacar és l'estudi de camp, la recerca i estudi de les diferents peces de Josep Busquets. Algunes ja catalogades en les monografies i d'altres no. Aquesta va ser sense dubte una de les tasques més complicades i laborioses de la present anàlisi. Tot i que som conscients que la catalogació encara no està completada totalment, gran part de la seva obra ja ha estat classificada.

El nostre objectiu principal ha estat l'intent d'ampliar els estudis relacionats amb la figura de Josep Busquets i preparar-ne el terreny per a un futur estudi monogràfic.

Aquesta investigació parteix de quatre grans nuclis. En el primer d'ells s'ha pretès contextualitzar l'ambient artístic que va rodejar a Josep Busquets a través de la seva trajectòria.

Alhora, aquest context manté una relació amb els factors que desenvoluparem durant l'anàlisi, com per exemple l'art que fomenta el règim franquista i com aquest porta endavant els seus ideals amb l'ajuda d'institucions que proclamen un discurs noucentista. També la relació de la vida rural i el nu femení, i com s'integren en la doctrina del franquisme.

D'altra banda, la participació de la religió en l'ambient artístic, atès que l'Església va jugar un paper fonamental per l'adoctrinament popular. Per acabar el primer nucli volíem posar en rellevància l'ambient artístic de postguerra i els artistes que es van veure en la necessitat de treballar pel règim franquista.

El segon nucli es centra en la figura de Josep Busquets, que és la peça central de la nostra anàlisi. En ell exposarem la seva infància i educació a Tarragona. També introduïrem al seu mestre Manolo Hugué, que va influir a Busquets en molts aspectes de la seva vida: la seva arribada a Barcelona, i el cercle d'amistat que va fer i amb el que es va introduir dins l'ambient artístic barceloní. Gràcies a aquests contactes va començar a fer les primeres exposicions col·lectives i la seva primera exposició individual a les Galeries Campaña, que el va ajudar a començar a tenir una clientela a Barcelona. Finalment, introduïrem uns capítols del seu retorn a Valls, quins són els encàrrecs que rep i com evoluciona la seva obra.

Seguirem amb el tercer nucli d'aquest estudi que és el mercat artístic de Josep Busquets: les fluctuacions de la seva obra dins el mercat artístic i la seva valoració. El gust del públic del moment i com s'adapta Josep Busquets a les diferents peticions i encàrrecs que realitza. Inclourem també la seva fortuna crítica i diverses anàlisis extretes de publicacions en premsa, i la seva trajectòria.

Per últim, el quart nucli d'aquesta investigació, és l'estudi monogràfic de l'obra de Josep Busquets, adaptat al tipus d'estudi que hem realitzat, no obstant així tota la informació i la classificació de documents estarà adjuntada per tal d'afavorir la seva comprensió i lectura.

1.6 Estat de la qüestió sobre Josep Busquets i l'escultura del seu moment

La bibliografia específica que ens ocupa en aquesta anàlisi de Josep Busquets és escassa però compta amb diversos estudis de referència.

El problema d'estudiar una figura com la de Josep Busquets és la pobresa d'estudis sobre la postguerra, el corrent post-noucentista i sobretot la seva figura. En general, hi ha una manca d'estudis de figures artístiques del post-noucentisme, són poques les figures estudiades d'aquest període com: Frederic Marès i Deulovol (1893-1991), Enric Monjo i Garriga (1895-1975) o Pere Jou i Francisco (1891-1964).²

Per a poder estudiar a Josep Busquets vam començar a abordar-lo a través de treballs específics com són les monografies. En segon lloc vam situar aquells títols on se'l menciona, i per concloure vam mencionar les publicacions més destacades que servien per a contextualitzar i poder entendre la influència que tenia la seva trajectòria artística.

La primera monografia publicada de Busquets, fou *Josep Busquets* dins de la col·lecció dels *maestros actuales de la pintura y escultura catalanes*,³ al volum 38, i en ell vam trobar una petita introducció de la figura de l'artista, trajectòria i estil de l'escultor. També existeix una antologia crítica que en aquest cas va ser molt útil per extreure'n informació de la crítica més destacada del moment, ja que és un recull de ressenyes sobre l'obra de l'artista fins al moment. També disposàvem d'una petita cronologia de l'autor que ens va ajudar a completar una línia cronològica amb els materials recollits. Per finalitzar, existeix un tipus de catàleg o de recull d'obres més destacades del Busquets.

La segona monografia publicada fou el catàleg de l'exposició commemorant el cinquantè aniversari de l'escultor Josep Busquets, aquesta està coordinada per l'actual director del Museu de Valls, Jordi París.⁴ En ella vam trobar informació variada: un primer estudi de la seva vida i obra, on s'explica bàsicament la seva relació amb la ciutat de Valls i que en ella fou considerat

²Vicenç LLORCA, *La vida i l'obra de frederic marès i deulovol*, Figueres, Arts Gràfiques Trayter S.L, 1993. *Centenari Enric Monjo: 1895-1995*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1995.

Ignasi DOMÉNECH I VIVES, "L'escultura de Pere Jou: la voluntat de la forma", Serra d'Or, Chor Monserratí, Barcelona, Juny 2017,

³ Francesc GALÍ, *Josep Busquets: Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*, núm. 38, La gran enciclopedia Vasca, Bilbao, 1989.

⁴ Teresa CAMPS; Jordi PARIS [cord.]. *Josep Busquets (Valls 19 de Maig 1995-16 Juliol 1995)*, Fundació Pública Municipal Museu de Valls.

un dels grans escultors post-noucentistes del moment. D'altra banda hi ha un apartat dedicat a la seva opinió on es parlava sobre el noucentisme, la seva obra i com treballava ell la pedra. En ell, Josep Busquets aporta la seva veu i estructura al catàleg. Cal destacar aquesta publicació perquè d'ella n'extraïem informació inèdita. Alhora hi ha un catàleg d'obres exposades i documentació extreta de diferents retalls de revistes i diaris; tot i que la gran majoria són de Valls, va permetre crear una línia cronològica sobre peces i encàrrecs que va rebre de caràcter institucional.

L'última monografia que es va realitzar de l'escultor va ser la publicació de Teresa Camps, *Josep Busquets, l'Escultor de Valls*⁵ i que fins aquest moment és la més completa i extensa, on cada apartat està ben gestionat i estructurat. És la publicació a la qual possiblement hem fet més referència al llarg d'aquest estudi. Tot i així, aquest treball de fi de màster es veu limitada per la falta d'una catalogació completa de l'artista, la manca d'un anàlisi sobre la fortuna crítica de Josep Busquets i l'estudi d'una de les fonts possiblement més importants, que són les entrevistes a amics i familiars, una font primària que encara no s'ha explorat, on hi ha anècdotes sobre els familiars i amics. A través d'aquest estudi ens podríem apropar més al el caràcter privat del autor.

Cal recordar la falta d'estudis sobre el període post-noucentista. En alguns estudis sobre el Noucentisme com l'exposició celebrada al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, *El Noucentisme, un projecte de modernitat* l'any 1994, té un dels catàlegs més complerts i encara que no fa un estudi complet sobre el moviment més enllà de la guerra. En fa certes mencions, sobretot a aquells artistes més destacats i que en un futur rebrien un alt reconeixement com Manolo Hugué (1891-1945) i Pablo Gargallo (1881-1934), ambdós exiliats a França i amb una carrera paral·lela al Noucentisme.

En aquests anàlisis si que trobem referències al ambient post-noucentista però és centren més en els períodes d'aprenentatge i finals, ja que es disposa de poca informació del període de postguerra.

Per últim, amb la meva recerca dins el període Noucentista no he trobat cap menció directa de Josep Busquets, podríem deduir que té relació perquè durant aquell període de temps ell estava estudiant al Taller Escola de Tarragona i això impossibilita la seva aparició en estudis noucentistes.

⁵ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, Col·lecció Tamarit, Viena Edicions, Barcelona, 2014.

Durant l'últim Congrés Internacional *Esculpint l'Escultor*,⁶ es va parlar de l'escultura noucentista i també de l'escultura de postguerra. Fou celebrat a la Universitat de Barcelona, com a iniciativa del grup de recerca GRACMON, el novembre de 2016. Sobre ell en tenim informació, encara inèdita (la publicació ha d'aparèixer a finals de 2017), gràcies a Teresa Camps, que va realitzar una ponència sobre la pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra. En aquest cas específic, Camps parlà d'una producció artística geogràficament situada a les rodalies de la *ciutat*. En destaca la inèrcia dels escultors d'aquell temps per sobreviure i l'intent de normalitzar el mercat, galeries i exposicions, encara que el règim franquista influïa en ells. A través de la Jefatura Nacional de Bellas Artes i concretament amb el cànon polític que van usar per preservar el prototip de "família, pàtria i déu". Es denota com en cada una de les publicacions recolzades per la Falange, aquest ideal apareix constantment. Respecte a aquesta aportació de Camps, ens va ajudar a la creació d'un context artístic més ampli i entenedor des de la perspectiva dels artistes.

Tot seguit, cal fer una petita menció a un escrit dels *Quaderns de Vilaniu*, on Teresa Camps també va publicar un article sobre Josep Busquets⁷, en el que també es va aportar informació inèdita. En aquests quaderns també hi ha una contextualització sobre la ideologia de l'educació a la postguerra, d'on podem extreure més informació sobre la propaganda política a través de l'art.

A continuació, un dels articles més interessants per la informació que aporten sobre l'art de postguerra és *El Cenacle, L'art de postguerra a Sabadell*⁸. Aquí s'aborda la situació dels artistes coetanis a Josep Busquets i s'expliquen les dificultats de la seva generació i el que suposa per als artistes la repressió i alhora la necessitat de treballar durant aquesta època.

Per a poder apropar-nos més a la figura de Josep Buquets i entendre'n també el seu context, agreguem la publicació realitzada per la *Revista de Catalunya* l'any 2001 "Llum, més llum per als Salons d'Octubre"⁹ de la Silvia Muñoz de Imbert.

L'article ens va ajudar a situar a Josep Busquets durant les diferents exposicions dels Salons d'Octubre i també aporta informació bàsica, com la connexió entre els diferents components dels grups clàssics com els post-noucentistes i el grup d'avantguarda Dau al Set. També la significació de la seva producció en aquells anys, la relació amb la Sala Parés i la Sala Vayreda.

⁶ Teresa CAMPS, *La Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, Comunicació del Congrés Internacional: *Esculpint l'Escultor*. Universitat de Barcelona. 10 i 11 de novembre de 2016.

⁷ Teresa CAMPS, *Josep Busquets*, *Quaderns de Vilaniu*, 2001, n°40. pàg.121-126.

⁸ Rossend LOZANO, *El Cenacle, L'art de postguerra a Sabadell*, Arraona, III Època. Primavera, n.º20, 1997.

⁹ Sílvia MUÑOZ, "Llum, més llum als Salons d'Octubre", *Revista de Catalunya*, juliol-agost de 2001, n° 164, pàg.63-85.

L'última i més recent referència que menciona a Josep Busquets és *El prestigi en l'escultura moderna i contemporània*,¹⁰ llibre encara pendent de publicació. El capítol signat per Teresa Camps i titulat “Rellegim el Noucentisme” és una reelaboració del que va aportar al Congrés Esculpint l'escultor, ja esmentat. En aquest cas sí que parla directament de Josep Busquets però també del tipus d'ambient artístic i obra que es produïa a la Catalunya de postguerra, i la importància del llegat Noucentista. Comenta la necessitat imperiosa per part del règim franquista de controlar i salvaguardar la ideologia estètica i cristiana. Tanmateix, Camps destaca amb cert ímpetu la figura de la dona, a la qual classifica com una *madonna*. Aquesta té un paper rellevant dins la societat patriarcal però sempre en segon pla, dedicat a la família i devota del seu marit.

En ell també dedica una part a parlar sobre l'escultura catalana, punt de partida que em va ajudar a formular gran part del context de l'escultor.

Per entendre el context en el qual Josep Busquets viu i treballa, fou necessari consultar diverses fonts per tal de corroborar tota la informació extreta anteriorment. L'*Estètica i valors mediterranis a Catalunya*,¹¹ estudia tant les diferències amb el Modernisme com amb les noves avantguardes i el procés amb el qual s'endinsa el Noucentisme quan es forma per complet a través de la visió de diferents estudiosos.

També hem de comptar amb l'aparició de diferents articles que han estudiat el context històric de la postguerra i que poden aportar una mica de llum sobre el període, entre els que citarem:

*La Postguerra del Patrimoni Artístic a l'Alt Empordà*¹² aquest dossier pertany a un cicle de conferències que va tractar de la recuperació del patrimoni artístic després de la Guerra Civil, centrat en l'Alt Empordà. D'ella n'extraïem informació sobre diferents documents emesos pel govern i sobretot el tipus d'obra que el règim feixista preferia conservar i exposar d'acord amb els seus ideals, ja que gran part del moviment post-noucentista és lligat als ideals feixistes.

¹⁰ Cristina RODRIGEZ, Irene GRAS, [cord.]. *El prestigi en l'escultura moderna i Contemporània*, GRACMON, Edicions Singularitat, Barcelona, 2017, (en premsa).

¹¹ Maria-Àngels ROQUE (ed.);[et.al], *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*, Edicions Proa, Barcelona, 2001.

¹² Alfons MARTINEZ, *La postguerra del Patrimoni Artístic a l'Alt Empordà*, febrer-setembre 1939, Episodis de la Historia de Figueres, Universitat de Barcelona.

Una de les publicacions que també ens interessa és “Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra”¹³. Aquest article ens va ajudar a situar-nos històricament i entendre que no tan sols hi havia el moviment noucentista tardà, sinó que també s’estaven gestant els moviments revolucionaris ja implantats a la resta d’Europa. L’obra se centra en com les avantguardes començaven a despuntar especialment en el cas dels artistes exiliats. Quan aquests van retornar, van portar amb ells un nou moviment, que convisqué amb el post-noucentisme. Casualment aquests grups d’artistes tan innovadors van néixer uns anys més tard que Josep Busquets, o en alguns casos particulars van ser coetanis a la seva trajectòria. A partir del seu exili van influenciar-se de tot un ambient artístic innovador i posteriorment a la seva arribada van portar amb ells una nova essència artística i intel·lectual dels països veïns.

Un altra publicació similar és *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*¹⁴. En aquest cas, i a diferència del títol anterior, ens va aportar informació més inèdita, la qual si que podem lligar amb el context i figura de Busquets. Com per exemple, la necessitat que tenia el Règim de promocionar els seus ideals, a força de fomentar constantment noves exposicions de l’ideal hispànic. Aquestes servien per promoure l’estil post-noucentista que el Franquisme sí que aprovava i alhora mobilitzar als artistes que no es van exiliar i que sí que van acatar el rol del franquisme. No tots estaven a favor del Règim, com s’ha entès. Per la seva banda, Eugeni d’Ors -com a director de *l’Acadèmia Breve de la Crítica del Arte*-,¹⁵ i els seus seguidors si que difonien a través dels seus textos i publicacions la necessitat de buscar en el passat i no desafiar les normes d’un estil predetermina. Les dades que hem extret d’aquest llibre ens han servit per inspirar i sobretot formular els capítols dedicats a l’art de postguerra.

El catàleg de l’exposició *Campo Cerrado* al Museo Reina Sofia de Madrid és també molt rellevant.¹⁶ Aquesta publicació ens va interessar per la informació de les filmacions i obres que hi van participar, com a part del context, però en cap moment apareix Josep Busquets, tot i que indirectament si que vam trobar nombroses referències a la seva trajectòria. La dictadura

¹³ Julian DÍAZ, *Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra*, 2002, Vol 75, *Archivo Español de Arte*, N° 297, pàg.39-50.

¹⁴ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Colección Fundamento, Ediciones Istmo, Madrid, 1982.

¹⁵ ABCA, fou creada el 1942 per Eugeni d’Ors per promoure l’art post-noucentista durant la postguerra i afavorir l’ambient artístic espanyol.

¹⁶ María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Campo Cerrado, Arte y poder en la postguerra Española. 1939-1953*, Museo Reina Sofía, Exposición coordinada por: Patricia Molins, Leticia Sastre y Fernando López, 26 de abril de 2016 – 26 de septiembre de 2016.

franquista necessitava recrear una imatge totalitària i amb un gran impacte, i es van encarregar diversos monuments propagandístics, en els que se centra el catàleg, un d'ells comissionat a Busquets. La necessitat de reconstrucció dels altars de les esglésies també va influir en la seva trajectòria i l'ideal de l'artista clàssic que tant proclamava Eugeni d'Ors semblava haver arrelat en ell.

Cal esmentar també la falta d'estudis sobre el període de la postguerra, encara que hi ha certes mencions sobre el post-noucentisme. Tanmateix, la figura post-noucentista provenia del Noucentisme català, aquesta fou una imatge que lligava els models clàssics amb l'herència del país.¹⁷ En els estudis que tracten als artistes del Noucentisme tan sols esmenen de passada el període de postguerra, i a més a més aquests estudis són realitzats en figures més destacades com per exemple: Joan Rebull, Manolo Hugué, Pere Jou, etc.

Una de les obres més destacades del Noucentisme fou l'exposició realitzada al CCCB, que és clau per la recerca i la importància que va tenir el Noucentisme, però aquest no va anar més enllà de la guerra, únicament van deixar alguns comentaris relacionats amb els artistes que van treballar a la postguerra.

Encara que mencionen l'aparició durant el Noucentisme l'any 1920 del nou grup anomenat els "evolucionistes", que anaven guanyant terreny dins l'estil Noucentista, aquest grup visqué una dualitat entre dues tendències culturalment oposades, com foren la figuració tradicional i la representació del naturalisme, com la necessitat d'experimentar en nous models i materials. Un gran exemple fou Joan Rebull, que va pertànyer a aquest grup.¹⁸ Tot i així no hi ha cap menció específica sobre la figura del escultor Josep Busquets.

En canvi, on sí apareix Josep Busquets és en el catàleg de l'exposició realitzada al Museu Europeu d'art modern a Barcelona durant l'exposició d'una segle d'escultura catalana.¹⁹ En aquest acte és

¹⁷ Teresa CAMPS, *Ecce Mulier Nostra, El model de la figura femenina en l'art de Catalunya de 1906 a 1936*, Presentada a la universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1989, pàg.272-275.

¹⁸ Martí PERAN; Alicia SUÁREZ; Mercè VIDAL, [dir], *El Noucentisme, un projecte de Modernitat*, Exposició del 22 desembre 1994 a 12 de març 1995, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1994, pàg. 89-102.

¹⁹ José MANUEL INFUESTA [dir]. *Un segle d'escultura catalana*, Museu Europeu d'art modern, Exposició d'abril a Juny 2013, Barcelona, 2013, pàg.292-293.

classificat com un dels artistes de la nova figuració, posterior a la Guerra Civil i que aquesta posseeix un figura escultòrica honesta i actualitzada, que en el seu moment foren una revelació.²⁰

També és important en aquest aspecte la feina del grup GRACMON, que està reactivant els estudis del període de postguerra amb els seus simposis com per exemple: *El prestigi en l'escultura moderna i contemporània*, amb aquests treballs s'exposa l'interès que hi ha per l'escultura post-noucentista i la rellevància dels artistes.

Per últim, trobem l'article publicat al mitjà digital ara.cat²¹ que fa referència al moviment que està sorgint dins les institucions museístiques com MACBA i MNAC. Aquests comencen a exposar obres d'artistes d'art post-noucentista, fomentant la comprensió i la recerca d'aquest estil tan desconegut.

²⁰ *Ibidem*, pàg.219.

²¹ Diari l'ara.cat (2013), RIBAS, Antoni, *On es l'art català de postguerra?*, Consultat el 01/05/2017. http://www.ara.cat/premium/cultura/lart-Catalapostguerra_0_1052294844.html?print=1.

2. L'art de postguerra a Catalunya

2.2 L'art que fomenta el règim franquista

En acabar la Guerra Civil Espanyola, l'estat en què es trobava el país era desolador: el règim franquista dirigit pel general Francisco Franco es va trobar en un moment crític, s'havia declarat l'autarquia del país i Europa estava a punt d'entrar en la segona guerra mundial. El feixisme anava guanyat territori arreu d'Europa.

A Espanya la situació artística era greu, primerament per part de la censura que havia creat la Falange Espanyola i en segon lloc perquè, després de la guerra el país entrà en una crisi econòmica i social que afectava directament al seu ambient intel·lectual. El mercat artístic va quedar paralitzat i la situació d'incertesa absoluta provocà que gran part dels intel·lectuals marxessin a l'exili, deixant el país amb una manca de pensament col·lectiu i una crítica artística.

Durant la primera part de la dècada dels 40, des del Règim hi havia el pensament i necessitat de crear conjuntament amb l'ideal polític un pensament artístic i intel·lectual que assistís a la consolidació d'un imperi en tots els seus aspectes. La seva finalitat essencial era unir tots els estaments del pensament -polític, religiós i social- per tal de construir un règim absolutista. Es tractava per tant d'adoctrinar el pensament i la voluntat de les persones per tal que ningú tingués un ideal propi. La idea era crear un Art Estatal, és a dir, crear un art que expressés els ideals del Règim i que alhora realitzés la funció d'adoctrinament. L'encarregat d'aquesta tasca fou Eugeni d'Ors, el qual va ser nomenat Jefe Nacional de las Bellas Artes. Fou l'elegit per a recuperar l'ambient i l'esperit artístic.

Eugeni d'Ors va voler fer ressorgir l'Acadèmia de Belles Arts però no el model d'abans de la guerra, que va estimular l'ambient artístic modern, sinó una acadèmia vella i antiquada, com la que podíem trobar durant l'època dels Madrazo.

Aquesta tasca al cap i a la fi era perfecta per Ors, que es considerava a si mateix filòsof i crític d'art. En el seu pensament l'estètica artística era quelcom suprem que l'artista havia d'aconseguir. Per a realitzar tota aquesta feina Eugeni d'Ors es va rodejar dels seus amics, pensadors, artistes, així com alguns crítics que tenien el mateix ideal estètic i que no dubtarien

en introduir als artistes escollits per si mateixos, promocionar-los i reorientar-los a un mercat artístic que ells mateixos haurien fomentat.

En definitiva, Ors havia creat un monopoli perfecte, d'alguna forma estava seguint el pensament filosòfic que ell mateix havia creat durant el Noucentisme: arran dels seus textos teòrics va poder influir dins l'acadèmia i que la polis, l'art i la societat estiguessin cohesionats, però aquesta idealització del seu treball mai va ser tal com ell ho descrivia en els seus textos. Poc després de l'arribada d'Ors a la direcció de l'acadèmia de belles arts, se celebra una exposició amb motiu del centenari de la mort de Marià Fortuny, tot i que amb dos anys d'endarreriment a causa de la Guerra Civil. L'acte resultà ser mediocre i amb una baixa participació per part dels artistes i falta de cohesió que crearen un ambient que era estrany i incomplet.²²

Eugeni d'Ors es veu en la necessitat d'impulsar el panorama i el mercat artístic que s'havia estancat. Observant que algunes exposicions celebrades anteriorment no van funcionar, es veu obligat a omplir i impulsar amb congressos, tertúlies, salons i la creació de *L' Acadèmia Breu de la Crítica d'Art*²³, responent a la necessitat imperiosa de reactivar l'art en la societat espanyola. Primerament va escollir entre els seus seguidors els nous portadors de la seva paraula. Promovent diferents exposicions de caràcter nacional com són: *Els Salons d'Octubre*²⁴ fundats tres anys abans de la guerra i que el 1940, en la seva reobertura, perden tot el seu significat, atès que en un principi els salons d'Octubre foren fundats per portar les novetats artístiques i quan Ors el recuperar tan sols era un instrument més de l'Acadèmia.

Una altra fira que Eugeni d'Ors va intentar reprendre van ser *Els Salons de l'Onze*, que foren el lloc ideal per relacionar als autors entre si i realçar la seva figura de crític d'art i filòsof.²⁵

No sols va recuperar l'activitat sinó que en quan va reactivar l'acadèmia va recuperar els valors tradicionalistes, és a dir: retornar a l'ordre natural que era l'ordre franquista. Al mateix temps alguns artistes van adoptar una posició acomodada deixant que la sensibilitat creativa i visual perdés el seu criteri. Aquest *atrofiament* artístic va crear un col·lectiu despreocupat, sense

²² Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.15-17.

²³ *Ibidem*, pàg.18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

motivació per innovar i creant una obra de subsistència i alhora afavoria a la mediocritat dels que exercien aquest ofici.²⁶

En sí mateix la Falange volia usar l'art com a instrument històric per tal de activar una nova cultura, i “explicar la història des de el punt del vencedors”²⁷.

La construcció de la història inclou uns nous valors, la imatge artística els ajuda a crear una espècie de correlació amb la reconquesta dels reis catòlics, que no deixa de ser un retorn a l'antic a l'ideal artístic del Greco. És a dir, a una societat renaixentista: *Servicio a Dios y a la Patria*.²⁸ L'estil de l'art de postguerra és l'herència del Noucentisme, que fou un art adaptat a les circumstàncies: postguerra, crisi social i econòmica per la situació d'autarquia, la prioritat del Govern era intentar donar la imatge de què tot anava bé. L'art post-noucentista té relació amb el Noucentisme, però no té l'ànima d'aquest, els seus autors són els hereus del Noucentisme però no han viscut l'etapa d'inicial, sinó l'etapa final. El seu ambient i fonaments són completament diferents, la Catalunya d'abans de la guerra era una terra republicana amb uns pensadors idíl·lics, que concebien la terra com ésser que dona vida i anima al poble, i retornaven als clàssics perquè era l'evolució artística que necessitava el poble català. En resum, l'estil noucentista en el seu moment sí que tenia sentit però el post-noucentisme estava tret de context i iconogràficament no tenia res a veure amb l'anterior.

El post-noucentisme té la prioritat d'establir una relació amb l'espectador i adoctrinar-lo, la seva fita no és la innovació sinó una iconografia clara relacionada amb els vencedors i vençuts de la guerra. Els monuments alçats han de donar poder a l'Estat, però sobretot al *caudillo* i crear una relació directa amb “Déu, Caudillo i Patria”.

En resum, tal i com expliquen les fonts, el feixisme intentava retornar a un art iconogràfic d'estil imperialista, ja que la figura de l'emperador era pràcticament la d'un Déu, hom serà immortal per als homes. En definitiva, el Noucentisme fou l'estil ideal per emprendre aquests canvis, i tampoc hi havia temps per a crear una Acadèmia des de zero per a poder construir un art eclèctic per al Règim.

²⁶ Teresa CAMPS, *Pervivència del llegat Noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, Capítol IV: Rellegim l'escultura del Noucentisme tardà, El prestigi en l'escultura moderna i Contemporània, GRACMON, Col·lecció Singularitat, Barcelona, (en premsa).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

2.3 La representació de la figura femenina. De vehicle de transmissió noucentista a encarnació dels ideals del franquisme i foment de la vida rural.

Aquest apartat abordarà dos temes que ja han estat tractats amb anterioritat en diversos estudis, ja que simplement es pretén fer una petita menció sobre aquesta temàtica. Atès a que els dos temes posseeixen transcendència i ambdós estan relacionats és necessari presentar-los conjuntament.

Primerament ens centrarem en la representació de la iconografia femenina en l'art de la postguerra i com els ideals del franquisme fomenten la vida rural i com aquesta és el vehicle de transmissió de valors culturals. Les diferents publicacions consultades entorn a la situació de la dona a la postguerra conflueixen en la mateixa conclusió respecte a la qüestió de la figura femenina, hi és que aquesta fou relegada a un segon pla.²⁹ No sempre fou així, abans de la guerra civil, la dona començava a tenir un paper destacat dins la societat, sobretot en relació amb un ambient intel·lectual i artístic.³⁰ En el marc de l'estatuària pública del Noucentisme, el seu cos fou un clar vehicle per a la transmissió de missatges, seguint acostar la cultura al poble i modernitzar la societat.³¹ Poc després de la guerra, la figura femenina queda emmascarada per la figura patriarcal que el Règim pretén imposar dins la societat espanyola.

Primerament, el règim franquista suprimeix les escoles primàries mixtes, i diferencia el currículum escolar de nens i nenes. Una part de l'educació femenina és l'aprenentatge de la costura i les labors de la casa. Hi havia una gran diferència entre els sexes, que no sols es veia limitada a l'àmbit domèstic, sinó que també s'expandia a l'àmbit professional que feia difícil que una dona pogués tenir estudis superiors. La ideologia de l'estat franquista era el retorn de la figura de la dona a la clàssica família catòlica, sense educació i sent un mer objecte.³²

²⁹ Teresa CAMPS, *La Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, Ponència presentada al Congrés *Esculpint l'escultor*, dut a terme a la Universitat de Barcelona, el 10 i 11 de novembre de 2016.

Teresa CAMPS, *Pervivència del llegat Noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, *op.cit.*, (en premsa).

Eduardo SEVILLA GUZMÁN, "Despotismo moderno y dominación de clase: para una sociología del régimen franquista", *Papers: Revista de Sociología*, vol.8, 1978, pàg. 103-141.

Begoña TORRES, *El papel de la mujer en la España franquista. Una historia de vida*, *Revista Inclusiones*, vol.3, nº4, de Octubre a Noviembre 2016, pàg. 11-42.

³⁰ Teresa CAMPS, *La Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, *op.cit.* (en premsa).

³¹ Teresa CAMPS, *Ecce Mulier Nostra, El model de la figura femenina en l'art de Catalunya de 1906 a 1936*, *op.cit.* pàg.272-275.

³² *Ibidem*.

La submissió completa de la figura femenina tenia relació amb la recerca de l'equilibri familiar, és a dir, la dona era la figura que tenia la responsabilitat de cuidar dels nens i de la casa, essent un element que mantenia l'harmonia.³³ La seva submissió era necessària per a l'home i per la casa, per mantenir una proporció sana. Òbviament, l'església té molt a veure amb aquest aspecte, sobretot perquè intenta copiar la figura de la *madonna*: mare, esposa i ama de casa perfecta.³⁴

Per al franquisme era molt important fixar la figura de la dona, aquesta aspirava a donar a llum als seus fills que havien de ser molt sans i forts. Aquesta circumstància tenia a veure en gran part amb la gran mortalitat infantil, la falta d'aliments i l'accés limitat a medicaments. Alhora, la dona havia de ser senzilla i austera, al contrari que la burgesia que si que podia accedir als aliments i altres luxes, mentrestant la majoria de la població estava sofrint fam i casi no podien permetre canviar-se de roba.³⁵

Així doncs, la dona no havia de tenir pretensions, totes aquestes característiques mostren com la figura patriarcal que representava el franquisme no sol era una campanya contra la dona sinó que a més li va retirar tota credibilitat i independència.

Aquesta figura femenina era la continuació de la seva germana Noucentista però ella va adoptar uns nous ideals: a més, les figures representades en l'època de postguerra idealitzaven el ruralisme i les figures maternes.



**Fig. 1. Maternitat -J.Busquets
-Numració del catàleg B03**

³³ Carmen Molinero, "Mujer, franquismo, fascismo", La clausura forzada en un Mundo pequeño, Historia social, nº30, 1998, pàg. 97-117

³⁴ Ricardo García Cárcel, "La mujer durante el franquismo", Recuperat a: www.vallenejerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismi.htm

³⁵ *Ibidem*.

El tema de la maternitat ja fou des del Noucentisme un dels temes que més representació va obtenir en les diferents manifestacions artístiques del Noucentisme. Els valors més destacats del moviment Noucentista estaven lligats a la família, a la terra i a la bellesa.³⁶

La representació constant de la maternitat en l'estil post-noucentista no fou més que un programa perfectament vinculat amb la necessitat d'incentivar els naixements en un moment de gran mortalitat infantil.³⁷

Aquest tipus de representació no deixar de tenir un origen cristià, però l'estil de l'estatuària està inspirat en l'escultura grecoromana. Encara que la representació de figura femenina des del seu fou una apel·lació a la fertilitat i la riquesa, a través de l'escultura dels cossos representats.³⁸

La segona part d'aquest apartat està relacionat amb la manera en que la falange espanyola fomenta la vida rural i com aquesta està relacionada amb l'escultura d'estil post-noucentista. La falange espanyola va voler fer un canvi de paradigma dins la societat quan arriba al poder en finalitzar la guerra realitzant la renovació plàstica.

Aquest restabliment es basa amb l'ideal de la vida rural, que resulta fomentat inicialment pel govern falangista, essent posteriorment incorporat al programa d'Eugeni d'Ors. Aquest últim sí que comenta com les polis o ciutats estat tenen un pensament social, polític i artístic conjunt però fins passada la restauració de la dictadura falangista no fomenta en els seus textos sobre la vida campestre. Eugeni d'Ors va resultar tenir afinitat amb el règim franquista i fou el motor que va impulsar la vida intel·lectual i artística gràcies als seus textos i exposicions nacionals.³⁹

El perquè d'aquest interès del règim franquista fou clarament un adoctrinament social, que tenia relació amb la quantitat de població que es concentrava a les ciutats, fet que propiciava un ambient amb molta diversitat. Aquest fet estava relacionat amb la revolució industrial

³⁶ Martí PERAN, Alicia SUÁREZ, Mercè VIDAL, [dir]. *El Noucentisme, un projecte de Modernitat*, op.cit. pàg. 89-102.

³⁷ Carmen FERNÁNDEZ APARICIO, *Primitismo y nuevo realismo, Jon rebull y la escultura figurativa de los años 20 y 30*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, setembre 2003 a gener 2004, Madrid, 2004, pàg. 97, nota 39.

³⁸ Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, *Joaquim Claret Escultor de la mediterrània*, Tesis doctoral presentada l'any 2006, Universitat de Barcelona, Barcelona, pàg. 307.

³⁹ Teresa CAMPS, *La Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, op.cit. (en premsa).

que experimenta Barcelona a les darreries del segle XIX. Els moviments migratoris que es va realitzar va fomentar la necessitat de construir noves infraestructures, inversions en els diferents àmbits educatius i socials i la creació de noves llars.

La correlació amb aquest fet és fàcil: amb aquest progrés, es crearia una societat més educada i preocupada pels seus drets, però alhora es crea més inseguretat perquè hi ha un augment d'insubordinació. Per tant, els preocupava tenir a la població aïllada i dòcil, per poder-la manipular.

Per tant, la Falange determina els seus valors i els imposa de diferents formes: educació als infants (cançons populars), premsa o informatius i plàstica. Aquesta última és l'artística, i la visualització més recurrent per aquest tipus d'imatges era l'escultura, amb representacions fàcilment reconeixibles.⁴⁰

Les imatges variaven entre figures femenines nues, idíl·liques, que recordessin a la dona espanyola pageses amb fills ben nodrits, figures masculines als camps, pagesos, monuments a les diferents activitats campestres, etc.⁴¹

Aquestes figures desprenien senzillesa, austeritat i un ideal perfecte que l'home rural és algú treballador i feliç. La realitat no era així, però eren més fàcils de controlar uns pagesos que una nació formada.

Com ja hem mencionat, l'escultura fou una de les arts que més bé es va adaptar a aquesta necessitat. El repertori no era molt ampli però les figures eren clàssiques i fàcilment identificables. Dins d'aquest apartat és important comentar que un dels primers artistes que aporta al noucentisme una figura femenina més rural -en aquest cas les pageses- fou Manolo Huguè, el mestre de Josep Busquets. Les seves figures eren petites amb bronze, rugoses i amb molts volums. Tan ell com Josep Busquets sentien un lligam a la terra no condicionat per l'adoctrinament falangista però sí relacionat amb el moviment noucentista.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Laura MERCADER, *Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d'Ors. Un viaje de Madrid a Barcelona*, RACO, Universitat de Barcelona, n°4, Barcelona, 2004, pàg.179-188.

2.4 L'art religiós i la cultura popular

En acabar la guerra civil, dins l'àmbit religiós va sorgir la necessitat de reconstruir amb caràcter urgent totes aquelles peces que van ser destruïdes per bombes, incendis, furt: altars, figures de sants, parts d'esglésies, llenços, etc.

Aquesta rapidesa es veia lligada a la necessitat insistent del sector catòlic per reprendre la seva activitat i amb la finalitat de consolidar-se dins el règim franquista. D'aquesta forma, l'art sacre fou la primera manifestació artística de la postguerra. Tant aquells artistes que no van poder exiliar-se i com els que van decidir romandre al país, van reprendre aviat la seva activitat en acabar la guerra. La gran oferta de treball que van rebre fou per reconstruir les obres malmeses a les esglésies i aquest factor va afavorir en part l'àmbit artístic, però alhora va fer que la trajectòria dels artistes que treballaven pel règim es ressentís.

Els artistes van complir amb els encàrrecs basant-se en una versió censurada del seu estil Noucentista, centrat en la iconografia religiosa, però fent servir solucions tècniques noucentistes i de caràcter naturalista. Exhibint una iconografia didàctica i amb comunió amb el sentiment catòlic.⁴²

Prèviament a la postguerra va sorgir la necessitat d'una renovació dins l'ambient litúrgic. L'*exposició d'art litúrgic l'any 1925*,⁴³ que com es va relatar a la *Veu de Catalunya* fou tot un èxit, fou un esdeveniment organitzat pels Amics de les arts litúrgiques. Aquest grup sorgeix amb l'empenta d'un sacerdot que, després de la situació que es va viure de desorientació i ignorància litúrgica, creia en la necessitat de crear algun esdeveniment per subsanar-ho.⁴⁴

Joaquim Folch i Torres (1886-1963) va publicar una ressenya a la *Gasetta de les Arts* defensant la necessitat de la renovació en iconografia religiosa.⁴⁵ Aquesta associació impulsava als artistes a presentar noves propostes (acceptades dins els canons). Aquestes exposicions es van repetir fins a dos cops més, els anys 1928 i 1930 i van ajudar a crear el nou llenguatge iconogràfic cristià

⁴² Cristina RODRIGUEZ, Irene GRAS [cord.]. *Pervivència del llegat Noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, op.cit, (en premsa).

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

modern.⁴⁶ Segons Ràfols, aquest moviment es limita a Catalunya, no manifestant-se a la resta del estat espanyol.⁴⁷

A mitjans dels anys cinquanta comença una renovació dins la creació de l'art sacre. La qüestió que es plantejà en aquell període era si l'art abstracte és cristià. Muñoz Hidalgo defèn la tesi que l'art religiós és quelcom espiritual i que és impossible encarnar-ho en figures desestructurades i que no tenen sentit.⁴⁸

El XI Saló de los Onze està dedicat a l'art sacre i Eugeni d'Ors criticava que l'art sacre modern no és una possibilitat dins els canons clàssics.⁴⁹

Durant els anys següents s'intenta introduir l'art sacre. La no figuració va imposant-se poc a poc, encara que els comentaris dels crítics del ABC són “estos cristos feos”⁵⁰ i l'ambient es polèmic, els artistes aniran imposant cada cop més l'art abstracte i poc a poc s'anirà apreciament aquesta sublimitat.

Per acabar, podríem dir que durant la República l'art litúrgic s'estava replantejant una remodelació tant en esperit com en iconografia. Després de la guerra però, la censura i una convicció cristina retrògrada van fer que tots aquells avenços sorgits caiguessin en l'oblit. Les noves obres representades pel post-noucentisme resultaren correctes i inclús admirades, però alhora el sentiment de renovació era palpable. Els artistes preferien refusar aquests encàrrecs fins que al cap d'uns anys no es va poder imposar l'art modern dins la iconografia cristina.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.144-147.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

2.5 Noves figures artístiques

Durant la postguerra va haver un augment d'encàrrecs artístics gràcies a la demanda d'obra religiosa. Eugeni d'Ors va aprofitar aquest nou mercat que es va obrir per impulsar qualsevol activitat artística i donar-li publicitat.

A la ciutat de Barcelona l'oferta de gènere artístic pervivia gràcies a algunes galeries. La ciutat és un dels centres artístics més importants, però el fet es que l'art que es produïa era mediocre, amb l'agravi de que el poc art de qualitat existent no era suficientment apreciat. Joan Bosch criticava: “*El publico, hastiado de paisajes sin alma, bodegones absurdos y floreros con expresión de la estupidez pictórica [...]*”⁵¹

Molts dels artistes que no es van poder exiliar i van romandre a Barcelona van agrupar-se: la desorientació general de pobresa i tristesa dins l'ambient intel·lectual incentivava la unió d'artistes i intel·lectuals per realitzar tertúlies on conversaven i compartien inquietuds, així com informacions procedents d'Europa.

Aquestes reunions es celebraven per exemple a l'Ateneu, al Reial Cercle Artístic o a tavernes i cafès. El Cercle Maillol, va poder reunir-se gràcies a l'institut francès de Barcelona.⁵² Una de les associacions que es va mantenir durant la postguerra fou l'Associació d'escultors, creada el 1927,⁵³ que va permetre que els artistes formats durant el noucentisme tingueren un acollidor refugi.

Els artistes catalans actius després de la postguerra foren molt desafortunats, atès que s'havien format en escoles i tallers, i alguns ja havien desenvolupat part de la seva obra madura quan havien arribat a la trentena. És el cas d'artistes com Mateu Fernández de Soto (1881-1939), Salvador Martorell (1895-1968), Josep Viladomat (1899-1989), Josep Granyer (1899-1983), Joan Rebull (1899-1981), Pere Jou (1891-1964), Àngel Tàrrach (1898-1979) i Pau Gargallo (1881-1934). A partir de l'estudi de Manuel Infiesta, *Un siglo de escultura catalana*,⁵⁴ podem observar que molts d'ells desenvoluparien la seva feina durant la postguerra i la resta de la dictadura.

⁵¹ Cristina RODRIGUEZ, Irene GRAS [cord.]. *Pervivència del llegat Noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, op.cit, (en premsa).

⁵² *Ibidem*

⁵³ Cristina RODRÍGEZ SAMANIEGO, Joaquim Claret *Escultor de la mediterrània*, op.cit, pàg.13.

⁵⁴ José MANUEL INFIESTA [dir]. *Un siglo de escultura catalana*, Museu Europe d'art modern, op.cit, pàg.292-293.

A causa del conflicte, aquells que no van fugir es dedicaren a realitzar encàrrecs privats o religiosos per poder subsistir en els temps durs que els va tocar viure. Aquests han caigut en l'oblit o la marginació com a conseqüència de col·laborar en les obres impulsades pel Franquisme.

Els artistes que treballaren durant l'època de la República i que continuaven intentant desenvolupar la seva feina després de la guerra, són menyspreats per la crítica de la història de l'art actual. Considerant que foren nascuts entre el segle XIX i XX, van viure les diferents evolucions artístiques i finalment van acabar vivint una època repressiva i amb un Noucentisme decadent.

Els noms d'escultors figuren a la Exposició de Belles Arts Nacional de Barcelona l'any 1942, Bosch en comenta: “*Abundan las obras medianas, de escaso empuje y de ejecución relativamente cómoda por lo reducido del tamaño de la mayoría de ellas, como si a los jóvenes escultores se les hubiera enfriado el entusiasmo [...]*”.⁵⁵

Hi trobem nous i vells mestres, com per exemple Clarà, Miquel Oslé, Duran, Duñach, Vicenç Navarro, Antoni Casamor, Juventeny, Margarita Sans-Jordi, Ros Bofarull, Luisa Granero, Luis Montané, Maria Llimona, Josep Cañas, Josep M. Camps Arnau, Enric Monjo.⁵⁶ El llistat es queda curt en representar la totalitat dels artistes que hi van participar, així com d'altres que eren deixebles i no figuren al cens.

Durant un llarg període de temps, els escultors d'obra post-noucentista segueixen el mateix model basat en una figura femenina nua. Malgrat que van abandonar el significat noucentista i es van imposar uns nous valors, també van voler reduir les mesures de les peces per facilitar-ne la seva venda i col·lecció.

Aquest model va començar a canviar entrada la dècada cinquanta, on els artistes comencen a innovar més en la seva obra i van obrint-se les portes a Europa. Aquest esdeveniment fou el resultat del retorn de molts artistes exiliats, que van portar amb ells noves tendències artístiques, com per exemple el retorn del grup Dau al Set, que tenia una vocació avantguardista. Influenciats

⁵⁵ Cristina RODRIGUEZ, Irene GRAS [cord.]. *El prestigio en l'escultura moderna i Contemporanea*, op.cit. pàg. 356.

⁵⁶ *Ibidem*, pàg.256-257

pel Surrealisme francès i fent referència a Joan Miró y Paul Klee, aquest grup desenvolupa la seva obra.⁵⁷

Paulatinament, el panorama va canviant però aquest progrés no està ben vist per totes les vessants artístiques, com els fermes seguidors d'Eugeni d'Ors i de la seva *Academia Breve de la Crítica*, que menysprearen constantment “*estas modernidades*”, referint-se a les obres fruit de les noves influències exteriors.

⁵⁷ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.84-85.

2.6 L'estil Post-Noucentista en terra de ningú

Després de la postguerra retornem a un panorama clàssic. L'Espanya de la República ja no serà la mateixa, i encara menys Catalunya, on fins aleshores havia existit una revolució artística connectada amb Europa. Les fonts coincideixen en afirmar que el seu rebull intel·lectual i artístic no es podrà comparar ni en el millor dels moments de la dictadura.

Els artistes que van perdurar a l'estat espanyol i que no van poder emigrar per diversos factors - econòmics i familiars -, van haver d'adaptar-se a un estil que possiblement va trencar amb la seva trajectòria artística, però havien de sobreviure, i les dues fonts principals eren la recuperació de l'art sacre, que va augmentar poc després de la guerra en una situació econòmica infructuosa, i l'obra per encàrrec.

Aquesta es produeix cronològicament passats uns anys de l'inici de la Dictadura, els diferents tipus d'encàrrecs són, en primer lloc privats, com retrats familiars de la nova burgesia que va assolir el poder durant la dictadura. En segon lloc, encàrrecs públics com són els monuments comunitaris. Hi ha un ventall escàs d'iconografia usada en els monuments: els caiguts, monuments al Dictador i als herois de guerra, aquells que serveixen per adoctrinar al poble, que poden ser figures de maternitat, pagesos, i escenes familiars idíl·liques.

L'estil post-noucentista és un estil que subsisteix gràcies al Règim i als artistes que el duen a terme. Algunes persones el descriuen com a mediocre, com Alvarex de Stotomayor, que escriu una carta dirigida al President de la Secció Psiquiàtrica del Col·legi de Metges, l'1 de desembre de 1951.⁵⁸ És important tenir en compte que l'hem de situar de forma objectiva dins d'un context artístic precari.

L'estil noucentista es desenvolupa abans de la guerra i la majoria d'artistes que es mantenen a l'estat espanyol al termini d'aquesta, desenvolupant la seva tasca tal i com van instruir-se.

Al mateix temps, la proposta de la dictadura és mediocre, no plantegen un nou estil més apte per a la Dictadura sinó que mantenen el que ja hi havia i reformulen els seus valors. El problema és que es crea una desconexió absoluta entre obra, significat i estil.

⁵⁸Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.340-341.

Entre d'altres coses els artistes es troben sense recolzament i sense direcció, i simplement accepten la seva situació i produeixen art durant els primers anys de dictadura, dins un context de gran repressió i censura.⁵⁹

Per part del cap de *La jefatura Nacional de las Bellas Artes*, la seva prioritat és iniciar un ambient artístic el més ràpidament possible i introduir a tots els seus seguidors més fervents per tal de crear un ambient intel·lectual blindat al seu voltant, a fi que la crítica i premsa (escrita pels seus súbdits i seguidors) segueixin el seu llegat. Tal i com és menciona al dossier de l'exposició de Campo Cerrado, realitzat al Museu Reina Sofia “*En esa línea, un proyecto central de la propaganda del régimen fue la construcción de un país nuevo, acorde con un tiempo nuevo*” *Esa idea tuvo la realización material en el levantamiento de numerosos pueblos y estructuras convenientemente publicitados en revistas y exposiciones que, de una parte pretendían dejar atrás los estragos de la guerra, y de otra, exaltar el significado heroico tanto de lo destruido como de lo construido[...]*”.⁶⁰

Per tant, la situació artística era un caos i alhora, com ja hem indicat, la historiografia de l'art a Catalunya, sempre ha evitat tractar als artistes catalans que van treballar durant la postguerra. A la poca documentació existent s'afegeix el repudi que senten alguns historiadors per tractar el tema, a més de la més que marcada preferència per estudiar aquells artistes que si que es van exiliar i van trobar la fortuna fora de les fronteres espanyoles.⁶¹

Els artistes catalans del post-noucentisme són obviats i menyspreats amb el pretext que la seva producció artística està estancada o que simplement és mediocre, però la seva trajectòria artística es veu afectada per la situació política i econòmica.⁶² Molts dels artistes que havien sigut capdavaners durant l'ambient artístic català previ a la guerra tenien una trajectòria artística comparable amb les posteriors avantguardes, però fou el context posterior a la guerra que els va fer trobar-se encaixonats i sense més opcions que adaptar-se als valors post-noucentistes de la Dictadura.⁶³

⁵⁹ Cristina RODRIGUEZ, Irene GRAS [cord.]. *El prestigio en l'escultura moderna i Contemporanea*. pàg. 263.

⁶⁰ María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Campo Cerrado, Arte y poder en la postguerra española*. 1939-1953, 26 de abril de 2016 – 26 de septiembre de 2016.

⁶¹ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española*. 1940-1959, *op.cit.* pàg.13-14.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Campo Cerrado, Arte y poder en la postguerra española*, *op.cit.* pàg. 14-18.

El valor de l'art de la Dictadura resideix en que era una eina de tradició cultural, i és el vestigi viu de la nostra història com a poble. El rebuig a revisar-la i considerar-la tan vàlida com la que es va desenvolupar per Europa o la que feren els artistes exiliats, no ajuda a crear una història de l'art rigorosa. Al contrari, ens perjudica i mostra la nostra subjectivitat, parcialitat i sensibilitat a l'hora de tractar contextos que són molt recents. El cas concret dels autors que dugueren a terme projectes de temàtica religiosa és molt revelador del que aquí tractem. Tradicionalment, han estat els més oblidats per la historiografia de la democràcia, sense tenir en compte -tal i com ha demostrar Ignasi Domènech al text que hem anat citant al llarg d'aquest capítol-, el gran prestigi de l'art religiós no només durant el Franquisme, sinó també abans de la guerra.

És imprescindible estudiar aquest període no només per entendre l'evolució artística que es desenvoluparia posteriorment, sinó també per entendre als artistes -escultors, pintors, fotògrafs, escriptors- que produïren durant aquella etapa. Rescatant els artistes descobrirem un ambient intel·lectual i progressista que no va morir durant la guerra sinó que es va salvaguardar durant molts anys per ressorgir al final de la Dictadura.

3. Josep Busquets

3.2 Infància de l'artista i el seu aprenentatge

Josep Busquets va néixer el 14 de juny de 1914 a Fontscaldes. Amb cinc anys la seva família es va traslladar a la ciutat de Valls, on passaria tota la seva joventut fins a concloure la seva etapa lectiva a l'Escola de Treball de Valls. Busquets ja va mostrar interès per l'escultura a una edat precoç, quan mollejava figures de fang mentre jugava. En finalitzar la seva etapa a l'escola de Treball de Valls, Busquets va decidir estudiar a Tarragona per complementar la seva formació, al Taller Escola de Tarragona, que havia estat fundat l'any 1935 sota el patrocini de l'ajuntament de Tarragona.

Josep Busquets va formar-se sota el mestratge de Joan Rebull (1889-1981), el pintor Josep Maria Mallol (1910-1986) i l'escriptor Josep Maria Capdevila(?-?), que van aplicar un innovador mètode docent.⁶⁴

Mallol i Rebull havien viatjat a Itàlia i s'havien nodrit dels mètodes d'instrucció locals, posteriorment els van aplicar al Taller Escola de Tarragona. El denominat "autocontrol", permetia a aquell l'alumne que ja posseïa coneixements de modelatge, pintura i proporcions, aplicar la talla directa.⁶⁵ Josep Busquets es va convertir en un fidel seguidor d'aquest mètode que el definirien a ell i a la seva obra.

Els nous mètodes que s'impartien al Taller Escola de Tarragona eren molt innovadors, atès que s'inspiraven en el passat italià i es desmarcaven de l'academicisme. És possible que si el Taller Escola de Tarragona no hagués vist interrompuda la seva activitat després de la Guerra Civil, segurament hagués estat una de les acadèmies més avantguardistes del panorama artístic català del segle XXI.

Poc després de l'inici de la guerra, Josep Busquets va ser cridat a files per cobrir la

⁶⁴ Teresa CAMPS. *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.32-40.

⁶⁵ *Ibidem*, pàg.34.

seva assignació al front d'Aragó per part de la CNT/FAI. Durant aquesta època va guanyar diversos premis de dibuix en un concurs que es va realitzar durant la seva estada. Posteriorment, va ser destinat a realitzar cartografia, gràcies a la seva habilitat en el dibuix.

Quan sobrevingué la rendició per part del bàndol republicà, la seva tropa fou enviada a València i després fou derivada a Cartagena, on hauria de ser recollit amb un vaixell que el duria a ell i els seus companys exiliats a França.

Quan van arribar al port i van constatar l'absència del transport, Josep Busquets va prendre la decisió de tornar a Valls, on sabia que tindria més opcions d'evitar conflictes. Va tornar a València i d'allí va agafar un salconduit que el va portar a la ciutat de Tarragona, des d'on finalment va poder arribar a casa seva i estalvi.

La tenacitat de Busquets per arribar a casa era tal que va exposar-se a ser detingut, per haver participat durant la guerra al bàndol republicà, afegit al seu pensament nacionalista i d'esquerres, el feien un objectiu per part del bàndol nacional.

Tot i que no es pot establir de forma concisa l'impacte de la seva participació a la guerra amb el bàndol republicà, Busquets no es va veure aparentment afectat a nivell professional per haver pres part del bàndol republicà. Així, després de passar per un període d'inactivitat artística i creativa al termini de la guerra, Busquets va començar a rebre encàrrecs, la majoria eren per a recuperar el patrimoni litúrgic de Valls i així va començar la seva recuperació artística.

Joan Rebull, que va impartir classes fins a la clausura del Taller Escola, era confident habitual de Josep Busquets, amb el qual mantenia correspondència de forma habitual, tal i com atesten les cartes que es conserven a l'arxiu familiar.

Aquestes anaven dirigides majoritàriament a Rebull, però també denoten l'enyorança i la inquietud de Busquets pels seus antics companys, als quals Rebull els llegia a la classe.⁶⁶

Després de la fi de la Guerra Civil, el panorama per a un escultor era incert,

⁶⁶ Teresa CAMPS. *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.42.

especialment pel que fa al tipus d'àmbit artístic al qual s'haguera d'enfrontar un cop establert el règim de Francisco Franco.

3.3 El mestre Manolo

Manolo Hugué va néixer a Barcelona l'any 1872 i va morir a Caldes de Montbui el 1948. Dins la seva generació, fou un escultor inclassificable, atès que al llarg de la seva vida va ser partícip dels moviments modernista i noucentista -tot i que la seva obra madura pertany al noucentisme-, però es va formar en un ambient modernista.⁶⁷ Al final de la seva vida va viure la Guerra Civil espanyola i l'exili el va permetre veure la gesta de les avantguardes.⁶⁸

Al llarg de la seva vida va fer nombroses i molt diverses amistats, com per exemple amb Santiago Rusiñol (1886-1931) o Pablo Picasso (1881-1973). Tot i que el seu caràcter era esquerp i independent, les seves amistats el descrivien com una persona entranyable.⁶⁹

La seva obra és un reflexe del seu caràcter: Hugué no seguia tendències o escoles; ell sempre va entendre l'escultura com una forma massissa i un joc de volums. En la seva escultura figurativa predomina un joc de volums arrodonits, una proporció reduïda de temàtica propera amb una formulació clàssica i sentiment popular.⁷⁰

La seva obra i trajectòria ja era coneguda durant la postguerra. Quan retorna de l'exili des de França coneix a

Josep Busquets quan tot just era un jove acabat d'arribar a la Ciutat Comtal. Aquest es va apropar a Hugué demanant-li consell, possiblement durant alguna de les tertúlies que ambdós assíduament assistien, o podria haver estat introduït per algú com l'escultor Martí Llauredó.



Fig. 2 Pagesa - J. Busquets-
Numeració del catàleg B04

⁶⁷ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.42.

⁶⁸ Josep PLA, *Vida de Manolo contada por él mismo*, Libros Aterroide, Barcelona, 2008, pàg.22-46.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.42.

Busquets va poder conèixer personalment al que per a ell era un ídol i al que posteriorment l'uniria una amistat comuna. Busquets sempre es referí a Hugué com un referent i mestre, del qual en parlava amb respecte i devoció.⁷¹

Tot i la diferència d'edat considerable entre els dos, tenien en comú la voluntat escultòrica, caracteritzada pel joc de volums, l'escultura figurativa i l'enaltiment de la feminitat nua. Ambdós advocaven per la talla directa, que dotava a la pedra d'un aspecte rugós amb volums arrodonits. L'any 1945, per a Busquets es va complir un gran somni que fou exposar conjuntament amb Manolo Hugué a la Exposició col·lectiva a la Campana de Sant Gervasi a les galeries Reig.⁷² Busquets no fou un deixeble directe d'Hugué, però ambdós tenien una connexió artística molt forta que possiblement es devia a la similitud de caràcter i també per la forma d'entendre i veure l'art.

⁷¹ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.42.

⁷² *Ibidem*.

3.4 Barcelona 1942

Les galeries tradicionals com la Sala Parés van reprendre la seva activitat poc després del final de la Guerra Civil. Com relatava el seu propietari, en Joan Anton Maragall Noble (1902-1993), "La primera exposició s'estrenà 1 d'Octubre [...] els col·leccionistes es van manifestar desitjosos per obtenir noves peces [...] Apareguen nous compradors, fruit de la situació econòmica a Barcelona [...]."⁷³

No obstant, fou sorprenent la ràpida recuperació de l'activitat artística, que tal i com ja hem fet esmena en els capítols anteriors, la necessitat de cobrir tot aquell mobiliari litúrgic fou un impuls que va motivar el mercat artístic. Automàticament, els artistes es van veure incentivats a mobilitzar-se i començar a produir noves peces, alhora que el Govern propiciava aquesta activitat amb la creació de la Jefatura Nacional de las Bellas Artes.⁷⁴ Les galeries d'art començaven a reobrir les seves portes i a realitzar les primeres exposicions, obrint-se fins i tot noves galeries. Aquesta tendència resultava sorprenent quan se situa en un context econòmic general complicat. La galeria Syra també reobrir les seves portes, Sala Parés i Syra són un gran exemple del àmbit cultural que va aparèixer després de la guerra, i van promoure una continuació artística, aportant a un panorama desolador un impuls de recuperació.⁷⁵

⁷³ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.30-33.

⁷⁴ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.15-37.

⁷⁵ *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Palau Robert, Palau de la Virreina a Barcelona, juny-juliol, Fundació Conde de Barcelona, Barcelona, pàg.123.



Fig. 3 *Dibuix banyistes* – J. Busquets- Numeració del catàleg D15

El mercat de l'art durant aquell període es podria classificar com una activitat econòmica i, a vegades també lúdica, practicada per un sector molt reduït de la població que, amb la guerra, va guanyar poder i va saber treure profit del context d'inestabilitat en que es trobava el país. Aquesta nova burgesia es va alçar poc després d'acabar la guerra i va ser afí al també règim franquista.⁷⁶

Per part del Govern s'incentivaren les Exposicions Nacionals arreu del país, tenint lloc la primera el 1941 a Madrid.⁷⁷ L'any següent Barcelona va ser la seu per la segona edició de les exposicions, convertint-se la Ciutat Comtal en un nucli artístic més procliu, que va dur a la repetició l'any 1944 una nova Exposició Nacional. Probablement la bona acollida de les exposicions fou resultat del seu passat artístic recent de la ciutat. Tal com s'ha esmentat prèviament, Barcelona abans de la guerra fou un nucli artístic important, on els artistes es trobaven en un procés d'evolució cap a un estil més avantguardista, donat que els vincles directes amb Europa la convertiren en una ciutat innovadora i compromesa amb l'art.⁷⁸

Com es menciona Jaume Vidal i Oliveras a *Galeries a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, la recuperació completa de l'activitat cultural a Barcelona va concloure a mitjans dels anys quaranta, on es comenta que aquesta

⁷⁶ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg.15-37.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.35-40.

fou produïda per diversos factors, com els que hem mencionat prèviament: la recuperació del patrimoni litúrgic, iniciatives per part del govern amb les exposicions nacionals, l'art de l'estraperlo i l'arribada de la Segona Guerra Mundial. Després del col·lapse de la Guerra Civil, amb la represa de les activitats expositives i la reobertura de les galeries va suposar un èxit efervescent per a Barcelona.

Durant aquests anys va haver una segona *edat d'or*, semblant a la que es va produir durant la Primera Guerra Mundial.⁷⁹ Al llibre de Jaume Vidal i Oliveres en dediquen un capítol, que explica aquest succés: La temporada de 1941-42 va començar amb una gran profusió de galeries i l'anunci de moltíssimes exposicions particulars i col·lectives. Alguns diaris van mencionar que hi havia una mitjana de vuitanta exposicions mensuals. Alhora, aquest excés fou condemnat pels crítics, que no donaven al abast: "*Decadència absoluta precisamente por la abundancia. ¿Durará mucho esta invasora locura de la afición malsana?*" Comenta el propi Maragall en un dels seus escrits.⁸⁰ Una gran part de les exposicions tenien un baix valor i es va duplicar el nombre de galeries i sales d'exposicions, de les que n'hem comptades més de vint: Sala Parés, Galeries laietanes, Syra, Busquets, Badrinas, La llibreria Catalònia, la Sala Barcino, el Cambril, la Sala Avinyó, les galeries Emporium, etc. Entre elles hi havien sales d'art, sales d'exposició alguns establiments dedicats específicament al mobiliari, altres que no van tenir més rellevància són mencionades al llibre de Jaume Vidal i Olivares.

Un altre testimoni que es recull al llibre de *Galeries a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, fou el de Joan Teixidor: " Falta rigor de la selecció d'artistes i lloguer indiscriminat de l'espai d'exhibició per cobrir les necessitats de negoci [...] Diguem també que l'absència d'autèntics marxants d'art i la proliferació de venedors a comissió -més o menys ocasionals- és una constant, extrapolable a qualsevol altre període, del microclima artístic barceloní, però s'aguditza en moments d'especulació econòmica i diners fàcils".⁸¹ La

⁷⁹ Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, pàg. 40-45.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

confluència d'aquests factors, afegits a les estructures mínimes que van sobreviure al conflicte bèl·lic van fer que els pocs artistes que quedaven acceptessin les directrius i canviessin el seu tarannà.

Després de passar els anys de postguerra a Valls, Josep Busquets va adonar-se que havia d'anar a Barcelona per reactivar la seva carrera artística, atès que li fou molt complicat per ell mantenir-se motivat per l'ambient artístic que imperava a Valls durant aquest període. Fou un temps molt auster però el seu objectiu fou introduir-se dins el territori que es cuinava a Barcelona. El seu amic Jaume Mercadé, que l'havia convençut per a que anés a Barcelona, i li va presentar a l'escultor Martí Llauredó que va decidir ajudar-lo donant-li feina al seu taller.

L'ambient artístic era tens a causa del control per part del govern del Règim, però el gran suport que van rebre els artistes per part de galeristes, intel·lectuals i altres professionals del sector els va animar a no sucumbir completament a les pressions, agrupant-se en tertúlies i cafès. Aquestes formacions permetien parlar sobre les inquietuds, novetats, preocupacions, textos i cartes provinents d'Europa, un compendi de factors que alliberaven als artistes.⁸²

Josep Busquets assistia assíduament a aquestes tertúlies, especialment a la Campana de Sant Gervasi o al Cercle Mallol, que estaven emparades per l'institut Francès de Barcelona i dirigit per Arnau Puig -crític d'art i sociòleg- fins als anys seixanta.⁸³

L'ambient artístic a Barcelona estava dividit entre la branca de caràcter nacional pública i acceptada i la branca de voluntat europeista.

A la primera, que tingué més notorietat i acceptació per part dels estaments oficials, els artistes (incloent-hi a Busquets) s'adaptaven a la guia de la Jefatura Nacional de las Bellas Artes i participaven en los Salones de los Onze, Salones de Octubre, Exposiciones Nacionales, en la Academia Breve de la Critica de Arte. Al mateix temps, formaven part d'aquest panorama que resulta va més manierista.

⁸² Col·leccionistes d'art a Catalunya, *op.cit.* pàg.147.

⁸³ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, *op.cit.* pàg. 56-62.

D'altra banda, hi havia un grup d'artistes que es reunien, compartien informació procedent de l'exterior i de les avantguardes europees, i estaven comunicats amb els seus amics exiliats. suportats per les galeries i centres d'art amb la direcció d'amics que tenien un pensament diferent de la del Règim.

Josep Busquets es va trobar dividit per la voluntat de prosseguir amb la seva carrera si volia participar dins el mercat artístic, d'adaptar-se als gustos del Règim.⁸⁴ Alhora però, podia gaudir de la companyia de grans pensadors i amics d'aquell moment, que el van ajudar a obrir horitzons i pensament i finalment a que la seva obra tingués un sentit per a ell.⁸⁵

⁸⁴ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg. 56-67.

⁸⁵ *Ibidem*, pàg. 56-62.

3.5 Mercat artístic i influències que va rebre Josep Busquets de la Ciutat Comtal

En finalitzar la guerra, el mercat artístic a Barcelona va veure reduïda la seva activitat, si bé mai va cessar de forma completa, tal com comenta Teresa Camps⁸⁶ Els galeristes, en veure hi havia una oportunitat per fer ressorgir el mercat artístic de Barcelona, van complir amb les noves necessitats de la clientela. Així, van començar a muntar exposicions que van resultar notablement exitoses, atès que el nou públic desitjava decorar les seves cases i mostrar el seu recentment adquirit nou estatus.

La burgesia del moment se situava principalment a Madrid i Barcelona, tot i que aquesta última va guanyar en pocs anys la notorietat en l'ambient artístic. En el passat, Barcelona ja fou un dels nuclis més potents de l'ambient artístic internacional, i aquesta tradició va continuar. No obstant, Madrid era la capital del país i en ella s'hi concentrava la major part de la potència econòmica i gran part de la nova clientela.

Alguns dels historiadors de l'art mencionen que aquella època fou molt dura pels artistes, ja que semblava que la mediocritat fos sistemàticament premiada -és una visió de l'artista o intel·lectual més modern i interessat en l'art modern-.⁸⁷ A tot això se li afegia el fet que estaven silenciats i pressionats per part del Govern, que censurava tot allò que creia poc fidel o defectuós, sempre des del punt de vista del Règim.

La societat catalana de la postguerra es va sentir atrapada a conseqüència de la repressió franquista. L'estudi del català va ser prohibit, així com les festivitats catalanes i altres expressions culturals pròpies, que sofriren el mateix tractament. Catalunya va anar perdent la seva identitat com a poble, fou un càstig massa dur per la societat catalana que des de llavors va viure en censura tota la Dictadura, afectant també als artistes, molts amb pensaments republicans que se sentien atrapats en

⁸⁶ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg. 30-40.

⁸⁷ Cristina RODRIGUEZ, Irene GRAS [cord.]. *El prestigi en l'escultura moderna i Contemporanea*, op.cit. (en premsa).

aquell moment.

Tot i així, es continuava conservant el model figuratiu, que era el més atractiu per als col·leccionistes, basat en l'estil clàssic del noucentisme on predominava la figura femenina nua amb detalls mediterranis. Les figures de dimensions reduïdes realitzades en bronze i la terra cuita eren més vendibles, atès el seu reduït cost i facilitat per ser col·leccionades.

Tot i així, hi havia també un mercat per a peces més grans i amb materials més nobles, però els preus eren molt més cars, estant la seva producció reservada a les exposicions nacionals i concursos, o a vendes molt exclusives i limitades, a causa del seu inferior marge de benefici.

A tot això s'hi afegia la dificultat d'obtenir els materials nobles, ja que en aquell moment hi havia poques pedreres actives i en alguns casos la pedra d'aquestes tenia massa imperfeccions. Aquest fet conduïa en moltes ocasions a la importació, elevant encara més el cost.

Els materials com el bronze, fang, guix i terra cuita eren molt més econòmics per a l'escultor i alhora pel comprador, per això es van popularitzar tant.

Aquestes figures de mesures reduïdes ja circulaven durant el segle XIX i van perdurar durant el XX, però va ser en el període de postguerra quan van ser molt aclamades per la nova clientela.⁸⁸

Manolo Hugué fou l'artista que durant el Noucentisme va promoure aquestes figures reduïdes, amb una figura femenina de caràcter popular, com és una masovera.⁸⁹ Ell expressava el seu sentiment d'orgull nacionalista a través de la dona i les figures rurals, que per a ell representaven quelcom virtuós i massís. Aquestes escultures semblen tenir un sentiment pesat, Manolo treballava la figura per donar-li volum i

⁸⁸ Teresa CAMPS MIRÓ, *Ecce Mulier Nostra, El model de la figura femenina en l'art de Catalunya de 1906 a 1936*, op.cit. pàg.267.

⁸⁹ Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2012, pàg.56-80.

força i moltes d'aquestes figures petites en certa forma semblen petites però pesades, aquesta dualitat amb la qual juga l'escultor fou molt important per entendre la seva simbiosi artística.⁹⁰

En aquestes figures el Règim va pretendre difondre una publicitat bastant allunyada del propòsit iconogràfic amb el qual van estar creades per part d'Hugué.

En finalitzar la guerra, el panorama artístic fou bastant desolador. Durant les primeres exposicions nacionals hi havia pocs artistes que hi van participar, com: Alsina Amils, Borrell Nicolau, Pere Jou, Jaume Otero i Manolo Hugué.⁹¹

D'ençà que les galeries van començar a obrir, durant la dècada dels quaranta, van exposar noves obres d'escultors contemporanis, alguns artistes van començar a produir obra i sembla que va augmentar la participació en exposicions.⁹²

Quan Josep Busquets va arribar a Barcelona es va trobar amb la inauguració de la Exposició Nacional de Belles Arts i en l'obertura de la recent Academia Breve de la Critica de Arte.⁹³

En altres paraules, Busquets es va trobar en un panorama que semblava estar recuperant-se. Tot i que l'ambient era repressiu -exemplar d'una dictadura-, nova burgesia, afavorida per la guerra i el règim franquista, estava desitjosa de consumir art.⁹⁴

L'any 1944 en l'Exposició Nacional de Bellas Artes van participar més artistes que foren reconeguts: Oslé, Pere Jou, Badia Jaume, Montagut, Casamor, Francisco Mora, Martínez Bueno, Josep María Brull i Carles Collet. I una nova generació d'artistes que van ser més innovadors: Josep Maria Subirachs, Moises Villèla, Leandre Cristofòl Leonci Quera, Euduald Serra i Macel Martí, etc.⁹⁵

⁹⁰ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg. 49-53.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, op.cit. pàg.45-60.

⁹³ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. pàg. 37-44.

⁹⁴ *Ibidem*, op.cit. pàg. 37-46.

⁹⁵ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.49-53.

A mitjans del 1945, comença a notar-se un augment notable d'exposicions celebrades als voltants de Barcelona que semblen anar acompanyades d'un augment de vendes.⁹⁶ Mostra d'això van ser que els galeristes que van començar a tenir en nòmina als artistes. “Iniciat per l'impuls d'una nova clientela i una economia artística emergent, que demandava una producció continua, estilísticament entre ambdós moviments són poques les innovacions que van succeir”[...].⁹⁷

Durant els anys cinquanta es comença a obrir el panorama internacional, que implica que alguns artistes exiliats tornin a casa i portin amb ells novetats. Alhora les autoritats es tornen més permissives amb les normes i s'obren noves sucursals, revistes. També els galeristes comencen a imposar nous artistes i noves maneres de festa.⁹⁸

Es podria senyalar que durant els primers anys de postguerra, entre el 1936 i 1945, es van intentar introduir noves exposicions dins l'àmbit social que van tenir bastant visualització però poca inversió. En canvi entre 1950-1970 va haver-hi un canvi: el panorama artístic va deixar de ser el model d'art estatal harmònic que seguia el tradicionalisme i academicista per començar a trencar amb les noves incorporacions. A Barcelona es van començar a veure els nous grups en galeries i sales com Club 49, René Metras, Jardín, Galeries Laietanes.⁹⁹

Es van introduir nous grups abstractes i va haver-hi una gran obertura a partir dels seixanta. Els hereus del noucentisme tenien un públic assegurat, però la revolució avantguardística els cridava molt més l'atenció.

Per part dels més academicistes, continuen mostrant repulsió per quelcom abstracte, maltractant-ho i insultant-ho, menyspreant la seva feina: en si mateix posant-se en ridícul.¹⁰⁰

En conclusió, el mercat artístic espanyol va tenir una sèrie de fluctuacions, destacant

⁹⁶ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. op.cit. pàg. 79-87.

⁹⁷ Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, op.cit. pàg. 40-45.

⁹⁸ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, op.cit. pàg. 79-87.

⁹⁹ *Ibidem*, pàg. 87-103.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pàg. 318-320.

especialment l'impuls de la inversió artística en un país que pràcticament estava derruït. És necessari destacar un dels nuclis més importants que fou Barcelona, on els seus galeristes i artistes van tirar endavant, encara que ni sabien com fer-ho ni tenien una direcció estable.

3.6 Primera exposició individual

Josep Busquets realitza la seva primera exposició individual el gener de 1943 a les Galeries Campañá.¹⁰¹ Per l'artista, que feia ja un any que havia arribat a Barcelona, fou un triomf personal. Jaume Mercader el va introduir a l'escultor Martí Llauredor, oferint-li aquest últim un petit treball al seu taller.¹⁰²

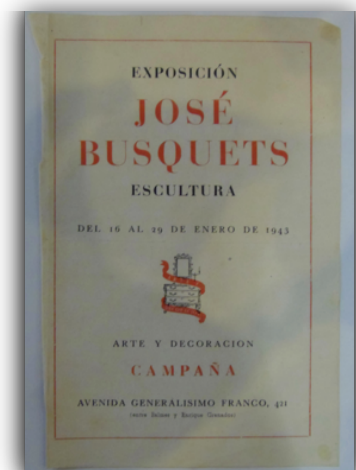


Fig. 4 Catàleg de la primera Exposició individual

Algunes de les crítiques que va rebre durant la seva primera exposició van ser positives com la del Joan M. Bosch: *“El intenso impulso del noble escultor Josep Busquets [...] hace acto de presencia con su obra robusta y totalmente segura nos sorprende por el recio de su verdadera forma [...]”*.¹⁰³

El text de presentació del catàleg el va escriure Josep Maria de Sucre: *“Antes de percibir la lírica de la forma, Busquets ha trabajado mucho a semejanza de un cantero primitivo, con lo que ha logrado conservar el propio vigor de un robusto trabajo manual [...]”*.¹⁰⁴

El text de Sucre va relatar la seva manera de treballar la pedra, com fou la seva instrucció al Taller Escola de Tarragona i la seva clara intenció de diferenciar-se de la resta d'escultors, com va fer Hugué durant la seva trajectòria artística.

En la seva primera exposició va presentar figures femenines realitzades amb materials de marbre, bronze i guix. Aquestes posseïen els ideals de la figura femenina del Noucentisme i estaven representades assegudes, pensatives, etc.¹⁰⁵

¹⁰¹ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.46.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Joan Francesc Bosch, *El año artístico barcelonés*, Europa, Barcelona, 1944, pàg.179.

¹⁰⁴ Josep M^a de Sucre, Al catàleg de presentació de la mostra de Josep Busquets a les Galeries Campañá, febrer 1943, Barcelona.

¹⁰⁵ Informació extreta del propi catàleg d'exposició de la mostra.

Alberto del Castillo al *Noticiero Universal* del 22 de Febrer de 1943 va comentar “*El escultor busca la forma [...] la vigorosa y pesada, algunas veces primitivas[...]*”.¹⁰⁶

D’alguna forma, Alberto del Castillo endevinava la seva evolució artística cap a quelcom primitiu.

Una altra, fou escrita pel pseudònim ERE per a *Juventud* el 24 de Febrero de 1945. N°109. La última exposició de Josep Busquets. Aquesta crítica menciona la consagració de l’escultor vallenc a Barcelona;

“*La prensa de barcelonesa, acepta y elogia en general su obra, como puede verse por las críticas autorizadas[...]*

La obra de Busquets, tiene un sello especial,[...] que te transporta de lo académico a un tono muy suyo [...] Busca la belleza en una interpretación exclusiva [...] Es verdad que no se puede prescindir de los cañoneasen absoluto pero a veces, el no saber prescindir de los mismos, somete a los artistas a una coacción que le impide el desarrollo íntimo[...]”¹⁰⁷

A la revista *Destino* el 03-01-1945, J. Joan Teixidor va escriure:

“*En la joven escultura de Busquets hallamos resonancia de toda clase [...] Donde aparece más firme la personalidad actual del artista es en las obras que responden a temas locales subrayados por una firme caracterografía. En estas obras algo de la pasión estructural de Manolo revierte a esencia plástica [...] Son estatuillas aplomadas, de cánon un poco achaparrado y de innegable justeza expresiva*”¹⁰⁸

Per Faguessar al *Noticiero* el 01-02-1945. “*Josep Busquets expone en Syra sus esculturas. En algunas de sus obres el cánon no responde a la proporción. Pero es un escultor de positivas condiciones, demostradas en sus obras como Primavera, San Sebastián, Desnudo (num.11), Desnudo (piedra) e Invierno, muy*

¹⁰⁶ Alberto del Castillo. *El Noticiero Universal*, 22 de febrer de 1943, Barcelona.

¹⁰⁷ Extret del font documental familiar conservat al Taller del Josep Busquets.

¹⁰⁸ *Ibidem*

dignos de elogio".¹⁰⁹

Escrit per Alberto del Castillo en el *Diario de Barcelona* el 27-01-1945: "Pocos son los que en Barcelona han oído hablar del escultor Josep Busquets. Natural de Valls que realizó hace un par de años una exposición de tanteo en la Sala Campaña. Vuelve ahora con bagaje muy superior, hasta tal punto que bien puede considerarse esta ocasión como su verdadera presentación.

Tres piezas aporta que figuraron en la modesta exposición precedente. [...] Hay un tectonismo que impresiona por su vigor y por su rigor. Y un primitivismo que concuerda con el de la estatuaria de todos los países del mundo y de las épocas históricas. La emoción reside en la forma, brutal y descarnada, pero en esto radica precisamente su gracia. Gracia plástica, naturalmente, opuesta a todo artificio y a todo falso refinamiento cortesano. Tal fue el inicio [...] hasta veintitantas en número ha ido evolucionando hasta aumentar la vida y la intensidad de las esculturas, sin renunciar a su primitivo sentido de maciza plasticidad. [...]

Confiemos en José Busquets. Su fino instinto y la recia fibra de auténtico estatuario que posee hacen de él un artista en el cual puedan depositarse todas las esperanzas. Encerrad hasta hoy en Valls, su nombre sonará desde ahora cuando se hable de nuestra escultura [...]"¹¹⁰

Escrit per Teresa de la Rosa a la *Vanguardia* el 03-02-1945: ·

De entre todas las formas plásticas la escultura es la que más ha sufrido el dominio de lo anecdótico. Aún hoy día, en muchas esculturas la anécdota absorbe todo el posible interés de la obra en sí. Quiere esto que en más de una ocasión para el artífice, tiene más importancia el significado argumental de la obra con un sentido estético, y por otra parte, muchos espectadores hay que sólo consideran el asunto lo que ven[...] Si a continuación nosotros vamos a escribir unos elogios de las esculturas de José Busquets, lo hacemos precisamente porque en sus figuras la anécdota reducida hasta el mínimo, tiene solamente el significado de la ineludible referencia.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Extret del font documental familiar conservat al Taller del Josep Busquets.

Con gran sentido del volumen, José Busquets ha dado forma a unas esculturas llenas de verismo; es decir, ha dado forma a unas esculturas dotadas de profunda realidad [...] La realidad al transformarse en materia escultórica ha sufrido un leve proceso de depuración manifestado en la simplicidad de claras líneas y de algunos volúmenes.

[...] Hasta donde pueden ser expresivos los pliegues de una túnica nos lo ceden las cuatro alegorías del año, que el artista expone. [...] Josep Busquets además de ser un escultor dueño de su oficio es un artista de un sensibilidad delicadísima y de una envidiable intuición.¹¹¹

Benet Aurell a la Revista Syra:

“Josep Busquets presenta un conjunto de estatuas y relieves [...] La Mayoría de dichas obras están realizadas en materia definitiva. Podemos situar a Busquets- y es la única forma en que, para entendernos, puede clasificarse- dentro de la línea estatuaria mediterránea, línea que tanto valores ha dado a la escultura catalana. Dentro de dicha tendencia, [...] Busquets es en efecto un fiel epígono. Sus obras no carecen de dignidad, en especial los relieves, en que un fino grafismo se pone de manifiesto.

Sus estatuas, dentro de un apreciable sentido de la armonía, descubren cierta desigualdad por lo que atañe a la integración plástica de las formas[...] Lo supera también, [...] la configuración formal rigurosa, más en consonancia con lo substantivamente sereno y estatuario.¹¹²

La seva obra havia estat hereva dels seus mestres noucentistes del Taller Escola de Tarragona i per la conservació de l'ideal nacional representat en la seva figura femenina, d'una dona jove, forta i nua.

Tanmateix, una altra figura representativa i que apareix a la mostra fou la de la maternitat, aquesta tenia moltes similituds físiques amb una maternitat noucentista però al contrari, posseïa una simbologia completament diferent. Aquesta era una dona engendradora i transmissora de la cultura.

¹¹¹ Extret del fons documental familiar conservat al Taller del Josep Busquets.

¹¹² *Ibidem*.

Així doncs, la primera exposició que va realitzar Josep Busquets a Valls va resultar tot un èxit que la premsa i els crítics d'art van valorar positivament, on l'autor va poder vendre un gran nombre de peces exposades que li van donar un renom. La sensació de Busquets fou positiva, i per a ell era molt important realitzar aquesta exposició i obtenir una bona valoració per part del mercat artístic.

Està clar que Josep Busquets és hereu del Noucentisme i que la seva primera mostra va simbolitzar el seu bagatge noucentista, tot i que alhora l'afectava la situació de la postguerra, que va crear una manca de direcció artística i d'identitat que al final fou dirigida pel règim franquista.

3.7 Clientela i factors comercials

Posteriorment a la Guerra Civil espanyola, els pocs escultors que rebien encàrrecs i podien produir obra eren designats per restaurar aquell material litúrgic que va quedar danyat per les bombes i els saquejos que s'havien produït a algunes esglésies.

És el cas de Pere Jou (1891-1964) format dins el Noucentisme, però la seva obra evoluciona cap al grup dels *Evolucionistes*, del que pertany Joan Rebull. Més endavant forma part de l'Agrupació Courbet i després de l'Agrupació d'artistes de Catalunya. L'escultura de Pere Jou és la manifestació de la capacitat de treball que únicament atorga l'ofici. Des de ben jove, Pere Jou va obtenir un bagatge artesanal, tècnic i artístic poc freqüent, ja que de seguit domina la talla directa, i això li proporciona un alt grau de reconeixement com Fidel Aguilar, Enric Casanovas, Pau Gargallo i Manolo Hugué, especialment en l'inici de la seva trajectòria en l'escultura.¹¹³

Com es comenta a l'article d'Ignasi Domènech i Vives, *L'escultura de Pere Jou, la voluntat de la forma*, es menciona el paper determinat que juga Pere Jou, ja que al llarg de la segona i tercera dècada del segle passat Jou es va dedicar a la producció d'art litúrgic, abans i després de la Guerra Civil, i com és natural el distanciament respecte a la historiografia dels escultors contemporanis al seu temps.¹¹⁴

Un altre exemple podria ser el de Federic Marès, que durant la Guerra Civil i poc després de la mort de la seva mare va acceptar un encàrrec. Fou la restauració de la profanada Basílica de Santa Maria del Mar, i la va dur a bon terme tot i que les circumstàncies eren poc propícies.¹¹⁵

Quan va acabar la Guerra Civil i la pau va arribar a la ciutat va començar a realitzar restauracions i comandes privades. El 1943 fou nomenat catedràtic de

¹¹³ Ignasi DOMÈNECH I VIVES, "L'escultura de Pere Jou: la voluntat de la forma", *op.cit.* pàg. 45-48.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *La vida y obra de Frederic Marès i Deurol*, *op.cit.* pàg.12-36.

l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi i exercí com a professor amb eficiència i bona voluntat. El 1947 en fou director d'aquesta fins que es va jubilar l'any 1965. Tot i així, alternava l'ensenyament amb la seva carrera professional, i també ho combinava amb una de les seves passions: el col·leccionisme.¹¹⁶

Aquesta afició la comença des de ben jove i durant els anys va aprendre a identificar les peces més valuoses, sobretot intentava col·leccionar peces tan estrangeres com nacionals.

“Durant la dècada dels cinquanta el va afavorir com a escultor, li van oferir refer obres religioses com convents destrossats durant la guerra. Constantment fou convidat a peritar peces importants i a quedar-se lots ofertats a canvi d'uns diners que foren imprescindibles per a reconstruir esglésies i capelles, seminaris i col·legis que aspiraven a sortir de la degradació o de l'enderroc. Va arribar un moment que el taller i la casa de Frederic Marés no podien donar cabuda a tot el que contínuament s'hi sumava, i que després formaria part de les Sales del Museu Sentimental per donar testimoni de l'època vuitcentista.”¹¹⁷

El cas de l'Enric Monjo fou més excèptic, tal i com es menciona a *Enric Monjo (1895-1995)* escrit per Francesc Rodon. Monjo fou un escultor amb molt talent des de jove, va estar treballant al taller de Llimona mentre acabava la seva formació. El seu art evolucionar cap a una escultura molt més lliure i fràgil.¹¹⁸

Ara bé, la major part del seu talent el va dedicar a la figuració de caràcter religiós. Abans de la Guerra Civil, Monjo estudiava i investigava el cos humà a la Facultat de Medicina per conèixer en profunditat l'anatomia humana, informació que li servirà per a els seus estudis en talla.¹¹⁹

Durant la Guerra Civil trobem a Enric Monjo en l'anomenada “zona nacional”, que estava destinada al Servei de Recuperació del Patrimoni Artístic, creat per Eugeni d'Ors. Dins de *Enric Monjo (1895-1995)* es menciona el testimoni de Juan

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, pàg.12-36

¹¹⁸ Francesc RODON, Centenari *Enric Monjo (1895-1995)*, op.cit. pàg.10-18.

¹¹⁹ Vicenç LLORCA, Toni CATANY, *Enric Monjo, La realitat de la figura*, Lunwerg, Caixa de Terrasa, Barcelona, 2006, pàg.40-54.

Contreras, que formava part d'aquest grup, ens ho explica Rodon: *"Cuando la guerra, el año 38, [...] un gran catalán, el señor d'Ors, en aquel momento fundó algo único en las historias de las guerras, que pronto podríamos llamar la Cruz Roja del arte: un pequeño grupo militar el cual iba detrás de las tropas, salvando todo lo salvable, naturalmente todos los soldados estudian, unos y otros, recogiendo lo que quedaba, curando las heridas y las llagas de la guerra. El jefe era Pedro Muguruza, arquitecto extraordinario, yo era el segundo y teníamos la facultad de reclutar todo aquel soldado que sabíamos que era estudiante de bellas artes, de arquitectura, arqueólogo o artista."*¹²⁰

Durant els anys 1941 al 1945 Enric Monjo i la seva esposa, Josefina Camprubí, s'havien instal·lat a una torre de Pedralbes que feia la funció de casa i taller de l'escultor. El que Monjo mai es va imaginar es que aquella torre seria freqüentada per personatges de la cultura catalana del moment, com es menciona a *Enric Monjo (1895-1995)* "Francesc Costa, Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Antoni Vila Arrufat, i altres personalitats no lligades al Cercle Artístic, com Salvador Espriu."¹²¹

Aquests artistes no sols van veure parada la seva producció artística sinó també la seva evolució artística, ja que van haver d'adaptar-se a les normes del règim franquista tal com va fer en Josep Busquets, que es va veure en les mateixes circumstàncies.

Entre la restauració i el dur començament en el qual es van veure involucrats els artistes, la seva obra estava destinada a un client concret. La burgesia d'aquell moment podia accedir a les obres dels artistes però tampoc podien adquirir obres que comportessin grans despeses, atès que la situació econòmica no els era favorable. Els artistes havien d'adaptar-se a les mesures, materials i a una peça que alhora agradés i que fos coherent amb els valors morals. La clientela d'aquell moment per a tots els artistes era més o menys la mateixa i el cas de Josep Busquets no va ser diferent: la burgesia, amics, companys de professió, algun

¹²⁰ Francesc RODON, Centenari *Enric Monjo (1895-1995)*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1995, pàg.10-18.

¹²¹ *Ibidem*.

galerista que li agradava molt la seva producció, com fou el cas de Joan Anton Maragall, director de la Sala Parés i familiars.

Les dades que posseïm després de la lectura de diferents fonts sobre Josep Busquets ens permeten apuntar tres classes de clients o col·leccionistes de la seva obra:

El primer i el més gran, foren els coneguts de l'autor.¹²² Entre ells trobaríem als seus companys d'ofici, familiars, amics de la família i veïns de Valls.

La segona classe de clients que vam trobar en els registres del Museu de Valls¹²³ i mencionats en les dues monografies de l'autor foren clients de les diferents galeries, als que els interessava col·leccionar l'obra de Josep Buquets i també la dels seus companys, aquest fou un públic més apoderat.

En tercer lloc, aquest grup és el menys nombrós, ja que hem trobat un parell de persones de Valls que han estat hereves de l'obra de Busquets. També ens ha passat el mateix amb les obres trobades a Subarna i altres cases de subhastes, obres heretades que s'han venut posteriorment.¹²⁴

El gust del client d'aquell moment consistia en obres de figures femenines nues o banyistes, i també aquelles figures que mostraven la fortalesa de la terra, com per exemple els pagesos, que recordaven l'ideal del món rural. Aquestes últimes es realitzaven en formats reduïts i materials com el bronze. D'altra banda, la crítica valorava les peces més trencadores -sempre dins els límits establerts pel règim-, que consistien en deixar entreveure cert avantguardisme.¹²⁵ Per Josep Busquets, les peces que entreveuen quelcom primitiu o la mateixa deconstrucció dels volums de la figura eren per a ell les obres més importants.

¹²² Veure Annex 1, catàleg realitzat per aquest treball de fi de curs, on un 80% de les obres trobades a Valls estan obtingudes directament a la masia de Josep Busquets. Aquests clients són amics, familiars i veïns de Valls.

¹²³ Veure Annex 2, informació extreta del Museu de Valls sobre les dues exposicions en homenatge al escultor Vallenc.

¹²⁴ Veure Annex 1

¹²⁵ José DÍAZ SANCHEZ, *Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra*, op.cit. pàg.39-50.

Els autors que van tenir més encàrrecs i clientela eren aquells que van adquirir més notorietat. Davant d'ells, Busquets no ho va tenir fàcil. Primer, perquè estava acabat d'arribar a Barcelona i la seva figura no era coneguda, i després perquè no havia tingut la possibilitat de treballar com escultor abans de la guerra i això el va afectar molt a l'hora de poder exposar. No obstant això, en poc temps va poder establir connexions i cert reconeixement per part d'un públic que si que apreciava la seva obra.

Una altra plataforma molt important on els artistes es donaven a conèixer eren les exposicions de caràcter nacional o concursos, que es realitzaven cada un o dos anys. Busquets no era gaire partidari d'aquest tipus d'exposicions però va prendre part d'algunes com: *El salón de arte de los Madrazo*(1953), *Los salones de Octubre (1948-1954)*, *Los salones del Once (1950-1955)*, entre d'altres. Els requeriments d'inscripció pels artistes eren molt estrictes, que tan sols uns pocs complien, que gairebé solien gaudir de suport intern dins l'organització com un padrí, tal i com comenta la Teresa Camps en el seu article sobre el llegat Noucentista.¹²⁶

Essent sabedors que Josep Busquets era un home de caràcter reservat, que evitava les multituds i ser el centre d'atenció, donava la impressió d'un home inaccessible i esquerp, tal i com expliquen familiars i amics, i també ho mencionen les publicacions més properes a ell.¹²⁷ Considerant aquests factors entenem perquè l'escultor no tenia gaire aprecia aquestes exposicions, en les que els artistes havien d'alabar la seva obra i la del seu mestre, així com complaure de forma constant als jutges d'aquestes exposicions.¹²⁸

Tot el contrari succeïa amb les exposicions a les galeries privades, on principalment el lligava l'afinitat i la possible amistat amb els galeristes i sobretot

¹²⁶ Cristina RODRIGUEZ. Irene GRAS [cord.]. *El prestigio en l'escultura moderna i Contemporània*, op.cit. (en premsa).

¹²⁷ Teresa CAMPS, Jordi PARÍS [cord.]. *Josep Busquets (Valls 19 de Maig 1995-16 Juliol 1995)*, op.cit. pàg.25-36.

¹²⁸ Cristina RODRIGUEZ. Irene GRAS [cord.]. *El prestigio en l'escultura moderna i Contemporània*, op.cit. (en premsa).

per l'entorn que disposava la galeria amb invitats coneguts amb els quals Busquets se sentia còmode i relaxat, tot i així evitava ser el centre d'atenció, com mencionen els seus amics i la seva família.

Aquesta familiaritat i amistat que el lligava a les galeries el va ajudar a estar present en moltes exposicions i alhora a vendre molta obra. Encara que vivia entre Valls i Barcelona, Busquets podia realitzar exposicions cada dos anys o tres al mateix temps que complia amb les obligacions d'altres encàrrecs públics i produïa nova obra de caràcter genuí. L'annex realitzat per aquest treball de fi de màster posseeix un estudi monogràfic de les obres trobades en gran part a Valls. La nombrosa quantitat d'obres permet establir que la seva producció fou fructífera durant aquests anys de trajectòria.

3.8 Retorn a Valls, la trajectòria evolutiva de Josep Busquets

En acabar l'altar de la mare de Déu de la Candela,¹²⁹ va tornar a Barcelona al seu taller del carrer Martí dins el barri de Gràcia. Poc després de la seva tornada, a Josep Busquets li van sorgir diferents encàrrecs a Valls i va decidir dividir el seu temps per dedicar-se entre setmana a les obres amb ells a la Masia de Valls i tornar a la Ciutat Comtal els caps de setmana amb la seva família. Per tant, els encàrrecs privats i públics rebuts a Valls el van ajudar a mantenir-se econòmicament, però al mateix temps també es dedicava a produir peces per a les seves exposicions futures. Als estius tota la família de Busquets es traslladava a la Masia de Valls.¹³⁰

Durant molts anys va rebre encàrrecs de la ciutat de Valls com l'obra del monument als caiguts a la plaça Quarter,¹³¹ el monument als castellers a la plaça del pati (ídem); a l'hospital, el relleu de dues figures nues (ídem); a l'església del Carme, trobem la talla d'un Crist crucificat (ídem), el retaule de l'església parroquial de Sant Joan Baptista, la figura femenina per al centre de lectura (ídem), el monument a la calçotada i a la dona que hi ha a la Masia Bou (ídem) i l'obelisc als xiquets de Valls.

Per a Josep Busquets, la ciutat de Valls era la seva casa, la seva terra, el seu paisatge on va créixer i allí tenia tota la seva vida. Tanmateix, Barcelona era on calia estar, sobretot durant els seus primers passos després de la guerra, va estar introduït per l'escultor Martí Llauredor i gràcies a ell va unir-se a les tertúlies.¹³²

Aquest factor li va obrir les portes per realitzar les primeres exposicions col·laborant amb altres artistes, conèixer companys i fer llaços amb els galeristes i crítics que acudien com ell a les tertúlies i que acabarien sent amistats

¹²⁹ En aquest treball de fi de màster no entrarem en anàlisi el retaule de la església parroquial de la Mare de Déu de la Candela, ja que aquest ja ha estat estudiat prèviament i no es pot aportar nova informació, més que la que ja es coneix.

¹³⁰ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls, op.cit.* pàg.52-56.

¹³¹ Veure annex 1, estudi monogràfic de Josep Busquets.

¹³² Teresa CAMPS, Jordi PARÍS [cord.]. *Josep Busquets (Valls 19 de Maig 1995-16 Juliol 1995)*, *op.cit.* pàg.25-36.

perdurables.

Durant molts anys Busquets va viatjar d'anada i tornada entre Valls i Barcelona, però la seva família l'entenia i el respectava, tenia una vida dividida però ells eren feliços.

Finalment, Josep Busquets va quedar-se a Valls els seus últims anys, on gran part de l'obra que realitzava era encàrrecs privats d'alguns clients i amics de Valls, però no hem d'oblidar que dedicava una gran part del temps en treballar per a ell mateix i tenir una producció d'obra suficient per a exposar a alguna galeria de Barcelona.

Com el mateix Josep Busquets explicava en les diferents entrevistes "jo tinc tres etapes".¹³³ La primera, la més valenta, quan després de la guerra es va mudar a Barcelona i es va introduir en l'ambient artístic, període que podríem tancar després de la seva primera exposició. La segona etapa va ser la menys valorada perquè fou la més convencional. Aquesta dura quasi tres dècades i es caracteritza pels encàrrecs públics i privats a Valls.

Durant aquell temps va exposar a algunes galeries, sempre amb la benevolència de la crítica. En aquest cas, ell també ha reconegut que fou una etapa en la qual havia d'adaptar-se al mercat artístic i al gust del client. La tercera etapa fou la que Josep Busquets designa com primitiva, on usa la talla directa que per a ell fou el procediment més estimat i natural. No hem d'oblidar que al Taller escola de Tarragona els seus mestres li havien ensenyat anys enrere a treballar amb la talla directa o l'autocontrol. Per Busquets, la talla directa no sols era un procediment escultòric, sinó una actitud personal que mostrava l'autenticitat i la solidesa de l'ofici d'escultor. "L'escultor ha de ser capaç de treure el model del seu cap i donar-li vida a la matèria".¹³⁴

Aquesta tercera etapa fou coneguda com la seva etapa primitiva, el retorn a un

¹³³ Com les recollides del seu arxiu familiar i amb els que hem aportat informació inèdita, que s'explica més endavant.

¹³⁴ Teresa CAMPS, Jordi PARÍS [cord.]. *Josep Busquets (Valls 19 de Maig 1995-16 Juliol 1995)*, op.cit. pàg.26-36.

model clàssic però alhora amb els volums desproporcionats reminiscents de les deesses arcaïques del paleolític. La seva trajectòria artística fou evolutiva, tot i que diversos factors negatius com la guerra i la postguerra el van afectar per al seu propi descobriment com a escultor. És possible que l'autor patís d'una manca de formació o de no haver pogut acabar la que havia iniciat. No obstant això, va intentar acabar de formar-se quan va acabar la guerra.

El gust del col·leccionista de postguerra era clàssic i amb una iconografia poc desafiant, fet que el va obligar a produir una obra que en un principi no li va importar, però que en un futur el va afectar de tal forma que la seva figura artística no va transcendir al llarg de la història de l'art. Encara que ell va posar remei posteriorment produïnt una obra primitiva i trencadora, el fet que hagués realitzat gran part dels seus encàrrecs per al règim i la situació d'aïllament que va viure va afectar la seva figura i el seu llegat.

3.9 Encàrrecs i obres públiques

Després de la Guerra Civil, molts dels artistes espanyols que no es van exiliar van rebre encàrrecs de caire públic “[...] *Es pertinente hablar de regeneración urbana[...] Este concepto agrupa realidades diversas y dispres, referides a prácticas de renovació del tejido urbano mediante prgramas intensives.[...]el arte público, este conjunto de prácticas que, desde un punto de vista urbano, tiene como misión embellecer la ciudad[...] conmemorar personajes o personas[...]*”¹³⁵

Aquesta renovació o intenció de decorar els espais públics posseïa un doble sentit, no sols decorar sinó alhora adoctrinar, com ja hem comentat amb anterioritat. La necessitat de tenir un control absolut sobre tot tipus de pensament i expressió artística fou essencial durant la primer part del Franquisme.

Josep Busquets va realitzar encàrrecs de caire públic alhora que els intercalava amb la seva producció personal. Aquest fet fou molt convenient per a ell, ja que rebia una compensació econòmica i alhora podia invertir temps en el seu treball personal. Aquest fet no era exclusiu de Josep Busquets, també ho feien altres artistes com Manolo Hugué, Frederic Marès, entre d’altres.

El cas de Frederic Marès resulta interessant ja que va realitzar també molta obra pública com el *Monument a Goya* (1960), *Monument a Francesc Soler Rovirosa* (1930), *Monument a Luis Vives* (?), *Monument a Francesc Layret* (1963), *Monument a Joan Güell i Ferrer* (1941-1945), *Monument a Barcelona a Prim* (1948), *Monument a Alfonso III de Aragó* (1960), *Monument a Salvador Brau Asencio* (1974), etc ¹³⁶

Des de bon principi, en el llibre *Vida i obra de Federic Marès i Deurol* s’exemplifica com l’obra de l’escultor: “el que caracteritza a Marès és la seva obra monumental pública [...] Marès fou l’escultor per excel·lència dels monuments de Barcelona i d’altres llocs. És el darrer d’aquella



Fig. 5 Monument a Goya - Frederic Marès

¹³⁵ *La vida y obra de Federic Marès i Deurol*, pàg.33.

¹³⁶ *Ibidem*, pàg.33-36.

nissaga d'escultors monumentals catalans que tant d'èxit varen tenir des de mitjans del segle XIX i que dominarien el mercat espanyol i hispano-americà.[...]"

Frederic Marès fou un escultor molt sol·licitat per als encàrrecs monumentals. Com explica el petit catàleg sobre *La vida i obra de Frederic Marès i Deurol*, l'escultor mai va seguir un estil en concret, ell s'inspirava en el classicisme però no tenia una catalogació definida, pot ser per això es més conegut com a col·leccionista que com escultor, atesa la seva importància i productivitat.

Un altre escultor amb molts encàrrecs públics fou Enric Monjo. L'obra més reconeguda d'Enric Monjo és de caire religiós, però durant la seva trajectòria artística va realitzar diversos encàrrecs. Després de la Guerra Civil espanyola, exactament l'any 1940, fou nomenat Catedràtic de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, al mateix temps va començar una etapa de creació febril, tot alternant obra civil –públic i privada- amb art religiós.¹³⁷

Enric Monjo va produir més obra de caire religiós que civil, l'escultor tenia preferència per treballar l'obra per encàrrec religiosa i per a ell la representació de la figura sacra fou més realitzadora.

El balanç de la dècada dels quaranta fou clarament positiva, Enric Monjo es a consolidar amb la seva obra religiosa, i la dècada dels cinquanta tan sols va sumar més prestigi i la seva obra es va fer internacional per Europa, concretament França i més endavant va poder anar als Estats Units (1954) on va realitzar una exposició organitzada per l'Architectural League.¹³⁸

¹³⁷ Vicenç LLORCA, Toni CATANY, *Enric Monjo, La realitat de la figura*, pàg.40-54.

¹³⁸ *Ibidem*, pàg.69-79.



Fig. 6 Monument a Juli Garreta - Enric Monjo

Entre les seves obres públiques en destaquen: *Monument a Juli Garreta* (1932), *Monument a Remigio Crespo Toral* (1928) i el *Monument a Federico García Sanchiz* (?).

En el cas del nostre objecte d'estudi Josep Busquets la majoria d'obra pública la va realitzar a Valls, en aquest treball de fi de màster no s'ha pogut realitzar un estudi complet de totes les obres de caire civil, però s'ha realitzat una aproximació:

El monument de bronze als Xiquets de Valls (1990)[B17], *El Mercat* (?)[E17], *Monument als caiguts* (1940)[B21], *Monument a Narcís Oller* (1969)[B22], *Obelisc dedicat als Xiquets de Valls* (?)[E18], *Figura femenina de bronze situada al claustre del Hospital de Valls* (?)[B23], *Monument al Hospital de Valls* (alt relleu)[E19], *Figura femenina de bronze al Centre de lectura de Valls* (?)[B24], *Monument a la dona* (1970)[E23], *Monument a la calçotada* (1970)[E24].^{139 140}

Com es pot observar, Josep Busquets va realitzar una producció d'obra civil molt prolífera, i ja s'ha mencionat que mentrestant realitzava els encàrrecs civil també treballava amb la seva trajectòria artística.

¹³⁹ Les imatges i classificació de les obres públiques es troben al llarg de la catalogació situat a l'annex d'aquest treball, s'ha especificat amb els claudàtors el número de classificació al catàleg.

¹⁴⁰ El monument als Xiquets no s'ha treballat a causa de que ja l'han treballat diferents autors i amb aquest estudi no aportarem informació inèdita, per tant s'ha decidit no realitzant un anàlisi específic.



Fig. 7 Monument a la Calçotada - J. Busquets- Numeració del catàleg E24

Comprant-ho amb els seus companys contemporanis, aquesta era una pràctica bastant comuna entre els escultors de postguerra, era una forma de guanyar diners i alhora cert prestigi, el factor negatiu es que això impedia als escultors, com en el cas de Josep Busquets, realitzar una trajectòria artística més innovadora, però degut al context i la situació és fàcil entendre com l'àmbit artístic s'havia d'adaptar a les imposicions del règim.

La talla directa es va implantar a l'obra de Josep Busquets quan s'estava formant al Taller Escola de Tarragona. Mallol i Rebull eren els seus mestres i aquests van viatjar a Itàlia, d'on van retornar i van començar a formar part del professorat del Taller Escola de Tarragona. D'aquest viatge van portar la *maniera* d'esculpir com Miquel Àngel, la talla directa.

Es considerava un mètode de treball en el que el control de l'escultor era substancial, però per a tenir aquest autocontrol era necessari conèixer de totes formes la matèria que pretenien esculpir i que aquesta prengués vida en cada cop de cisell.¹⁴¹ Busquets va aprendre l'ofici de l'escultor, no com artista sinó com artesà.

Un artesà capaç de donar-li vida a la matèria inerta, sens dubte Busquets no apreciava del tot que la seva formació fos tan única, al contrari d'alguns companys, aquest factor el va fer diferent.¹⁴² Es podria assegurar que aquesta formació tan clàssica era poc academicista, com ja s'ha comentat anteriorment. Si bé, la pregunta que caldria fer-se seria quines diferències existeixen entre els dos models formatius.¹⁴³ Josep Busquets i la seva generació d'escultors van tenir molt mala sort a causa de la Guerra Civil, però la formació que van rebre era la més polida de totes.

Aquest tipus de formació li va proporcionar avantatges i inconvenients. D'una banda, la seva formació no estava enfocada en la participació en les grans exposicions nacionals. Més aviat, podríem assegurar que estava dirigida a fer una escultura amb coneixement, treballant des de la imaginació de l'escultor per a plasmar-la a la pedra.

Per a Busquets cada figura era única, com més primitiva era la seva peça més retorna als seus orígens, al quelcom imperfecte, on les textures són més abruptes i

¹⁴¹ Javier SAURAS, *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2003, pàg.115-118.

¹⁴² Teresa CAMPS, Josep Busquets, *L'escultor de Valls*, *op.cit.* pàg.15-20.

¹⁴³ Javier SAURAS, *La escultura y el oficio de escultor*, *op.cit.* pàg.115-118.

pots respirar les seves paraules: "la pedra ha de fer pudor de suor".¹⁴⁴ Busquets no sols esculpia escultures per a ell, sinó que aquestes sortien d'ell i sempre formaven part d'ell.

Cada figura femenina diferent era alguna representació de les dones que el rodejaven, tota l'obra de Busquets era el nèctar de la seva essència, per a ell esculpir no era una feina, era la seva necessitat. La seva formació més rural o de perifèria el va marcar, i a diferència de la resta d'artistes, quan arriba a Barcelona va haver d'aprendre a introduir-se dins l'ambient artístic, la tertúlia i forjar noves amistats. També va experimentar la competitivitat i la pressió de veure's obligat a produir de forma constant. Personalment, crec que Josep Busquets va saber moure's entre els dos ambients.

¹⁴⁴ Com menciona a l'entrevista realitzada per CAMPS, T; PARÍS, J.[cord.]: *Josep Busquets (Valls 19 de Maig 1995-16 Juliol 1995)*, op.cit. pàg.25-36.

3.11 Fou tradició o poca aptitud

Una última qüestió que va caldre plantejar-se dins d'aquest treball de final de màster va ser la raó per la qual Josep Busquets no va ser un artista més destacat. Per resoldre aquesta qüestió es poden considerar dues qüestions:

D'una banda, s'havia d'estudiar el context en el qual l'escultor va desenvolupar la seva activitat. Com ja s'ha esmentat en capítols anteriors, Busquets es va formar al Taller Escola de Tarragona, que fou una institució innovadora, però l'arribada de la guerra va truncar la carrera de molts artistes i posteriorment el règim franquista va condicionar la seva activitat.

Tanmateix però, tampoc es pot descartar la possibilitat que, fruit de la seva formació interrompuda, Josep Busquets no adquirís mai la suficient destresa per realitzar la seva tasca.

Tal com ja s'ha mencionat anteriorment, Josep Busquets hagués pogut tenir més rellevància si no hagués estat per la Guerra Civil. Tot i així, va anar a Barcelona animat pel Jaume Mercader.

Va ser a Barcelona on va conèixer l'ambient artístic, on va ser introduït a galeries i exposicions i també on va participar amb moltes tertúlies a la taverna de Sant Gervasi, on va fer una gran amistat amb el crític Josep Maria de Sucre i on va poder conèixer a Manolo Hugué. També va tenir l'oportunitat de ser partícip de les innovacions que s'estaven duent a cap pels artistes arreu d'Europa.

Durant la seva estada a Barcelona, va poder participar en diferents galeries com són: les galeries Reig, Syra, Sala Parés... Alhora rebia encàrrecs de diferent tipus per a la ciutat de Valls.

La qüestió és: com aquests encàrrecs van afectar la seva trajectòria artística. Com ja s'ha esmenat en capítols anteriors, la carrera professional de Busquets va estar marcada majoritàriament pels dissenys del règim franquista. Tot i haver gaudit d'una formació basada en un mètode innovador, la seva obra seguia mantenint una estètica molt clàssica sense quasi evolució.

Els encàrrecs que rebia de la ciutat de Valls i la producció demandada per les galeries centrades un tipus concret de peça és probable que fessin d'aquesta una època poc atractiva per l'autor. La tercera etapa és la més arriscada i definida, Busquets era un escultor madur que havia realitzat bastants encàrrecs i que voldria trencar la tònica de la seva evolució. Aquest compendi de factors el va fer retornar a l'origen de la talla directa, que per ell era la més genuïna.

S'ha de considerar doncs que els factors externs succeïts dins la vida d'un artista poden influir perquè aquest passi a l'oblit de la història de l'art, convertint-se la seva destresa en un element secundari. Josep Busquets però no ha caigut en l'oblit a Valls, la seva terra natal, que sempre el recordarà i rememorarà la seva figura i la seva dedicació per a una de les expressions d'art més complicades.

4. Josep Busquets i el mercat artístic

4.2 Fluctuacions del mercat artístic dins l'àmbit cultural del moment i el gust del col·leccionisme.

Abans de la guerra civil espanyola, a principis de la dècada dels trenta, ja hi havia una crisi dins el marcat artístic de l'art català, aquesta fou principalment motivada per la situació política i econòmica que sofria el país.¹⁴⁵ Joan Anton Maragall, galerista de la Sala Parés publica un article a *La publicitat*, on parla sobre la problemàtica de l'aturada de vendes d'art i la situació d'inestabilitat política interna i com aquesta afectava al mercat artístic català.¹⁴⁶ El propi marxant comentava que el mercat podia ser molt més profitós, ja que es disposava d'un aïllament degut a que el nostre mercat era molt més local i feia que les causes exteriors no l'afectessin.¹⁴⁷

Per això, segons Maragall, s'havia d'estimular la compra d'obres fent-ho més assequible i així impulsar a les noves generacions a col·leccionar obres d'art.

Tanmateix, es important ressaltar que en aquell moment encara l'àmbit econòmic estava ressentit degut a la crisi de 1929, on els Estats Units i Europa es van veure enfonsats degut a una recessió econòmica.

Tot aquests factors més la instauració de la segona república catalana i inseguretat política d'aleshores va influir negativament al mercat artístic. Tanmateix, el Noucentisme va anar desenvolupant-se com un estil pròsper i va començar a proliferar l'impuls col·leccionista mitjançant les petites estàtues realitzades en guix i terra cuita, fàcils de fabricar i alhora econòmiques.¹⁴⁸

Fins l'esclat de la guerra civil espanyola l'any 1936, el mercat artístic català fou un dels més destacats a Europa, però quan aquesta va començar el conflicte alguns dels artistes es van exiliar a França, gran part dels quals finalment van acabar residint permanentment a l'estranger, i la minoria que va poder sobreviure a la Península va haver d'adaptar-se en tots els àmbits a la dictadura franquista.

¹⁴⁵ Cristina RODRIGUEZ. Irene GRAS [cord.]. *El prestigi en l'escultura moderna i Contemporània*, op.cit. (en premsa).

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Poc després de la guerra, durant el primer any no es pot parlar d'una recuperació del país, aquest va estar afectat fins principis de la dècada dels quaranta quan Eugeni d'Ors ja fou Jefe Nacional de Bellas Artes i fundà l'Acadèmia Breve de la Crítica.¹⁴⁹ En aquesta posició, degut a la seva influència va poder tornar a reactivar l'àmbit artístic a través de les diferents exposicions nacionals. Encara que Ors formés part de l'àmbit franquista, aquest va ajudar a reactivar el mercat artístic. A partir d'aquell moment, i com ja hem mencionat en anteriors capítols, els galeristes més emprenedors van tornar a obrir les seves galeries i sales d'exposicions per a poder tornar a fer exposicions.

En un principi, podria semblar que durant els primers anys de postguerra no va haver-hi cap tipus de moviment dins el mercat artístic però fou tot el contrari, ja que aquella burgesia que havia pogut sobreviure i aprofitar la situació de la guerra va enriquir-se durant i després d'aquesta. Fou aquesta burgesia la que reclamava art amb el que decorar les seves llars, i així van fer els galeristes, van tornar a cridar als seus artistes.

El moviment artístic durant la dècada dels quaranta no fou precisament destacat, sobretot perquè el client que sol·licitava les obres de postguerra seguia les necessitats que el franquisme -si era afí a aquest-, li imposava. A partir de la dècada dels cinquanta es va formular el canvi cap a una obertura dins el l'àmbit artístic i el seu mercat. Com ja sabem, les avantguardes foren durant la dècada dels quaranta i cinquanta un gran factor que va influir en les fluctuacions del mercat artístic, aquest es trobava a Europa en àlgid ja que els ismes¹⁵⁰ van obtenir un gran protagonisme. L'inflació del preu de les obres i la fama que alguns artistes van arribar a tenir fou un nou clar exemple de la importància que tenien aquests dins la cultura.

Mentre Espanya obria les seves portes als ismes, Europa va entrar en la Segona

¹⁴⁹ Laura MERCADER. *Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d'Orrs. Un viaje de Madrid a Barcelona*, op.cit. pàg.179-188.

¹⁵⁰ "ismes" fou el terme emprat per als estudiosos de l'art alhora de referir-se de forma despectiva a les avantguardes.

Guerra Mundial. Espanya no va poder ajudar als seus veïns perquè encara s'estava recuperant i això va afavorir a l'economia espanyola i alhora impulsar l'ambient artístic, ja que començà una època de bonança econòmica per al país.

Els artistes van passar de treballar a principis de la postguerra d'allò que fos necessari, art sacre i per encàrrec per a poder exposar a les galeries i que la seva obra més personal fos comprada pels col·leccionistes.

Un altre factor que cal menciona i que influeix directament al mercat artístic fou el col·leccionisme forma part d'un activitat molt important per a la història de l'art. A Catalunya concretament no es va formalitzar com a tal fins al segle XIX.¹⁵¹ El col·leccionisme d'art a Catalunya no va prendre força fins al segle XIX, i encara així aquest no fou més que col·leccions de peces d'altres segles i encàrrecs, com retrats i escultures decoratives per a les llars.¹⁵² Una de les figures més destacades del col·leccionisme a Catalunya del segle XIX fou Pere Gil Babot (1778-1853), podríem dir que a partir d'aquesta figura a Catalunya els col·leccionistes comencen a sorgir, per tant aquesta menció és la que ens ajuda a fer el punt de partida per analitzar el gust del col·leccionisme de postguerra.

Durant el primer decenni del segle XX, el col·leccionisme va sofrir un impuls extraordinari des de la Guerra Civil espanyola. Resultà sorprenen, ja que després del conflicte mig país està en ruïnes i els pocs que encara són influents són la burgesia i la noblesa, i un gran nombre d'ells va tenir que fugí del país.

Per parlar d'un gust s'han de mencionar primer les figures que hi participen, aquesta informació ve extreta de la publicació del Francesc Fontbona a *Col·leccionistes, Col·leccions I Museus : Episodis de La Història Del Patrimoni Artístic de Catalunya* .

Un dels grans col·leccionistes del Noucentisme i post-noucentisme fou Francesc Cambó (1876-1947), considerat la sublimació del model col·leccionista català. Ell va pretendre dotar a Catalunya d'una col·lecció clàssica internacional.¹⁵³ En aquell moment des de Catalunya era molt complicat obtenir peces d'artistes internacionals, però ell li va dedicar temps i passió per aconseguir-ho.

¹⁵¹ *Col·leccionistes d'art a Catalunya, op.cit.* pàg.120-123.

¹⁵² Francesc FONTBONA, *Plandiura, Sala i altres col·leccionistes. El seu paper en la fixació del cànon de la pintura catalanes modernes, a Col·leccionistes d'art a Catalunya, op.cit.* pàg. 263.

¹⁵³ *Ibidem*, pàg 263-267.

Una altra figura fou la de Josep Sala Ardiz (1875-1980), company d'escola de Isidre Nonell (1872-1911) el 1906, i també de Joaquim Mir (1873-1940). La seva col·lecció té molta peça de criteri personal, es va deixar aconsellar per amics artistes i poc a poc la seva col·lecció fou una de les més importants del seu temps.¹⁵⁴ D'altra banda, Sala volgué assegurar que el seu esforç el sobreviuria, i així va ser. La seva col·lecció la composaven pintures modernistes com Santiago Rusiñol i Ramon Casas,¹⁵⁵ pintura postmodernista com la dels seus companys d'estudis, mencionats anteriorment. Artistes com Ismael Smith, Joaquim Sunyer, Josep Maria Sert o Hermen Anglada Camarasa, entre d'altres figures internacionals.¹⁵⁶

Lluís Plandiura (1882-1956) fou un comerciant amb fortes inquietuts artístiques, va adquirir obres de companys seus com Francisco Goitia (1882-1960), o muralistes com José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).¹⁵⁷

Posseïa una gran col·lecció de dibuixos i gravats que després va cedir al MNAC. També va col·leccionar obres de Ricard Canals (1876-1931), Isidre Nonell, Joaquim Sunyer (1874-1956) i Ramon Casas (1866-1932), entre d'altres artistes. Els pintors moderns d'aquella col·lecció eren vius: modernistes i noucentistes, i dels grups de la generació de 1917 (Evolucionistes, Courbets, Nou ambient....) Molts eren assidus a la Peña del Colón, amb el sobrenom de Peña Plandiura.¹⁵⁸

A més a més, a *Col·leccionistes, Col·leccions i Museus: Episodis de La Història Del Patrimoni Artístic de Catalunya* també es menciona la col·lecció de Jaume Espona (1888-1958) que va reunir una col·lecció menys nombrosa que els noms anteriors, però aquests eren d'una qualitat molt sublime. Espona es va dedicar al col·leccionisme de peces medievals i modernes, es troben obres de Joaquim

¹⁵⁴ Francesc FONTBONA, *Plandiura, Sala i altres col·leccionistes. El seu paper en la fixació del cànon de la pintura catalanes modernes, a Col·leccionistes d'art a Catalunya, op.cit.* pàg. 263-267.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Col·leccionistes d'art a Catalunya, op.cit.* pàg. 120-123.

¹⁵⁷ Francesc FONTBONA, *Plandiura, Sala i altres col·leccionistes. El seu paper en la fixació del canó de la pintura catalana moderna, op.cit.* pàg. 270.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pàg 263-267.

Vayreda (1843-1894), Ramon Martí Alsina (1826-1894), Dario de Regoyos (1854-1913), Xavier Nogués (1873-1940), Isidre Nonell, Josep Maria Sert (1874-1945), Francesc Gimeno (1858-1927), Rafael Llimona (1896-1957), Ramon Casas, Joan Colom (1921), Santiago Rusiñol (1861-1931), Olga Sacharoff (1889-1967), Joaquim Sunyer (1874-1956), entre d'altres.¹⁵⁹

Una altra figura important dins el col·leccionisme català fou la de Francesc Fàbregas (?) que preferia col·leccionar peces vuitcentistes i noms històrics com per exemple: Serra Porson (1828-1910), José Mirabent Gatell (1831-1899), Romà Ribera (1849-1935), Josep Berga i Boix (1837-1914), J. Vayreda...¹⁶⁰

Es podria parlar d'altres col·leccionistes com els que apareixen a *Col·leccionistes, Col·leccions I Museus: Episodis de La Història Del Patrimoni Artístic de Catalunya*, però el volum seria poc pràctic per fer l'anàlisi.¹⁶¹ En trets generals, els col·leccionistes mencionats tenen diferents gustos però si que ha destacat l'adquisició d'obres d'artistes contemporànies, sobretot aquelles que provenen d'amics i coneguts, i alhora les adquisicions medievals, modernes i noucentistes.

Tanmateix, com es menciona a l'article d'en Francesc Fontbona, aquest col·leccionistes marginen a un altre nombre d'artistes com Antoni Fabres o Francesc Miralles, i apareixen pocs noms com el de Joan Rebull, Manuel Feliu, Ramon Pichot, o els *tradicionalistes* com Juli Borell, Galofre Oller, Antoni Estruch, que tampoc es troben assíduament entre les peces destacades de les col·leccions.¹⁶²

També ens ha sobtat com Fontbona menciona al seu article i així és per això que dins d'aquestes col·leccions tan famoses a excepció de Cambó, hi ha tan poca pintura internacional, malgrat que el 1907 els col·leccionistes catalans van tenir l'oportunitat d'adquirir moltes peces de Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, etc. Gràcies a la Exposició Internacional d'Art a Barcelona d'aquell any, a excepció de la figura de Xavier Busquets (1917-1990)¹⁶³ que fou un col·leccionista que va adquirir obres de pintors canònics internacional com els

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Francesc FONTBONA, *Plandiura, Sala I alters col·leccionistes. El seu paper en la fixació del canon de la pintura catalana moderna*, pàg. 263-272.

¹⁶¹ *Ibidem*, pàg. 287.

¹⁶² *Col·leccionistes d'art a Catalunya, op.cit.* pàg.120-123.

¹⁶³ *Ibidem*, pàg 263-272.

mentenats anteriorment.

Podríem concloure en que els col·leccionistes catalans tenien un gust més aviat clàssic i que gran part de les seves col·leccions foren peces històriques i contemporànies, adquirides perquè el seu cercle d'amistats estava influït per un ambient artístic definit. Aquest factor declina el pes de la balança i mostrar la importància del factor comercial, el context social i artístic per a entendre el tipus de gust del col·leccionisme.

Centrant l'apartat en el nostre objecte d'estudi que és Josep Busquets, part de la seva trajectòria tingué molt a veure amb el mercat artístic, ja que per a ell fou molt important l'àmbit comercial de Barcelona, no es coneix un col·leccionista assidu, ja que tampoc s'ha pogut accedir als registres de vendes de la Sala Parés, però si que es pot assegurar que gran part del seu públic a Barcelona fou de l'ambient artístic per on es movia l'escultor. No s'han pogut adquirir noms ja que no hi ha cap registre en concret a excepció del ja mencionat però s'intueix que podria ser així.

També és cert que en aquest treball de fi de màster no s'ha pogut aprofundir la recerca dins els factors comercials barcelonins però s'escau que aquesta investigació continuarà i es podrà esbrinar en un futur proper i també respondre totes aquestes qüestions.

4.3 Los Salones de Octubre

El 1948 s'inauguren els Salons d'Octubre, que foren les primeres mostres de caire col·lectiu i anual que es van celebrar a Barcelona, entre l'any 1948 i 1957. Concretament es van celebrar a les Galeries Laietanes, excepte les dues últimes edicions que van tenir lloc al Palau d'Exposicions del Parc de la Ciutadella.¹⁶⁴

Per aquests Salons van passar un gran número d'artistes joves i la gran majoria exposaren en aquells salons per primer cop.

Poc es coneix sobre aquests Salons i la majoria de les poques fonts documentals que han mencionat els Salons d'Octubre “*els han comentat, sempre de manera descriptiva, més aviat epidèrmica*”¹⁶⁵. Tan sols els mencionen de passada, per això gran part de les referències d'aquest apartat es refereixen a l'article de la Sílvia Muñoz de Imbert. Una de les poques fonts que aporten més informació sobre aquest fenomen fou un article del Francesc Miralles: “En torn als Salons d'Octubre”. “*Los pocos manuales de historia catalana con los que contamos solucionan con demasiada prosa y brevedad su referencia a los Salones de Octubre: para llegar cuanto antes a Dau al Set, grupo que polariza tantas atenciones[...] Sin duda nuestra crítica u artigrafía, ha apostado por los individualismos y no por los contextuales*”.¹⁶⁶

Com comenta la Sílvia Muñoz al seu article, la història de l'art català ha donat preferència als artistes més destacats o als grups que han abanderat el sentiment de la terra, aquest fet no sols ha estat un error sinó que es perd el context que permet als artistes més bons o amb igual mèrit perdre en l'oblit a causa d'aquesta preferència.

Els Salons d'Octubre no deixen de ser el reflex del context d'aquell moment que arrebegà a tants artistes. Tal i com esmenta Enric Jardí en el seu llibre *Els*

¹⁶⁴ Sílvia MUÑOZ, “Llum, més llum als Salons d'Octubre”. Revista de Catalunya, juliol-agost de 2001, nº 164, pàg.63-85.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pàg 64

¹⁶⁶ *Ibidem*, pàg 64-65

moviments d'avantguarda a Barcelona: “La convivència entre Dau al Set i els Salons d'Octubre fou evident, ambdós es van fundar al octubre del mateix any però amb diferents propòsits”.¹⁶⁷

Sílvia Muñoz, en el seu article “Llum, més llum per als Salons d'Octubre”, fa un anàlisi de la premsa publicada diàriament a Barcelona entre el 1948 i el 1957, on ressegueix les ressenyes de crítics com: Alberto Castillo, Juan Cortés, Tristán de la Rosa, Ángel Marsà, Rafael Manzano, Yagocésar, Fernando Gutiérrez, etc. Al *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia Española*, *El Correo Catalán*, *El Noticiero Universal*, *Solidaridad Nacional*, *La Prensa* i la *Hoja del Lunes*...¹⁶⁸

Una altra personalitat que parlà sobre els Salons d'Octubre fou Alexandre Cirici, en l'article “Significación del Salón de Octubre” de 1956, que publica a la revista *Inquietud*. Aquest fou el primer intent de mostrar la importància que van tenir els Salons d'Octubre per als artistes d'aquella època: “*La cultura de nuestro ámbito está hoy a enorme distancia de la de veinte años antes, y la plástica está en la nueva perspectiva que le corresponde[...], y a este hecho se debe de haber tenido en cuenta como uno de los datos más significativos fue el papel desempeñado por los Salones de Octubre*”¹⁶⁹ En efecte, Els Salons d'Octubre foren “*El final del Eclipse*”, que *llegó con el Salón de Octubre a los cincuenta, se abre una esclusa [...] per la cual comienza a entrar las tendencias más avanzadas*”.¹⁷⁰

Això implica que aquests Salons van ser alhora la plataforma de nous artistes que fins aleshores no havien pogut participar o no van estar acceptats a altres llocs més destacats.

Per tant, les Galeries Laietanes van ser la oportunitat dels artistes per connectar amb un públic molt més ampli.¹⁷¹

¹⁶⁷ Sílvia MUÑOZ, “Llum, més llum als Salons d'Octubre”, *op.cit*, pàg 64

¹⁶⁸ *Ibidem*, pàg.66.

¹⁶⁹ Alexandre CIRICI PELLISER, *Significación del Salón de Octubre*, *Inquietud Vich*, nº7, octubre 1956, pàg.2-3.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Francesc FONTBONA, “Als vint-i-set anys del primer Saló d'Octubre a Barcelona”, *Record del Saló*, *Galería Arturo Ramon*, octubre-novembre1975, Barcelona, pàg. 38-40.

Com diu molt bé Sílvia Muñoz al seu article, l'art dels Salons van estar infravalorat durant diversos anys, perquè va ser molt acadèmic o massa costumista, ja que gran part dels pintors i escultors formen part de l'estil post-noucentista.

Alhora en el mateix context, hi havia una dura campanya contra l'art avantguardista per part dels crítics i pensadors més afins al Règim, com són José M. Santamaria que va mostrar al seu escrit a Destino el 16 de Juny de 1941 una crítica pública sobre les influències avantguardistes:

“Tengo el convencimiento de que solo dando marcha atrás podremos reanudar nuestra tradición artística [...] desprendiéndonos de una vez para siempre, de esta lamentable costumbre de acudir al extranjero, como si pudiéramos encontrar en otra parte lo que sólo en nosotros mismos está vivo”.

Aquesta opinió sobre la influència exterior i les novetats estilístiques mostren la poca voluntat des d'estaments més influents per conciliar ambdós estils en un.

Com per exemple,, Rafael Santos Torella, que dedica un capítol sobre Rafael Duracamps anomenat “Duracamps, pintor y polemista”. Escriu: *“Con medio siglo que lleva el muni de ismos y confusionismos pictóricos (aunque muchos creen, en España, que esto es el grito y los nuevo de hoy), yo creo firmemente que lo revolucionario de hoy es el retorno a las ideas santas del arte, no exentas de personalidad [...] Jamás tomarán raíces en la patria de una Sta. Teresa, de un San Juan de la Cruz, de un Zurbarán[...]”.* Tal i com apunta amb *“las ideas sanas del arte”*, ells imposen el retorn al segle XVII, on pràcticament s'hi havia estat durant molts anys, en el capítol anterior també s'ha esmentat que durant la dècada dels anys trenta a l'estat Espanyol hi havia un aïllament artístic i que aquest va ser la clau per a què estils com el Noucentisme fossin més populars, i fou degut als factors comercials, polítics i les fluctuacions en el mercat artístic internacional i nacional.

Eugeni d'Ors l'any 1942 durant la primera proclama de l'Academia Breve de la Crítica de Arte, denuncia:

“Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el

de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal. Imaginemos lo que sería nuestra literatura si nunca hubiera llegada a noticias de autores como Goethe, Walter Scott,[...] Pues así vive España, desde tiempos de Goya, respecto del conocimiento de las artes. Si esto es vivir...”

Per als dos bàndols fou difícil la convivència amb un constant tira i aflixa, mentrestant passava la dècada dels quaranta, i com ja hem mencionat en l'apartat anterior, va augmentar la fundació i recobriment de galeries i sales d'exposició. En l'article "Llum, més llum per als Salons d'Octubre" de Sílvia Muñoz menciona que durant aquells anys algunes de les noves galeries i noves sales de exposició mostraven unes peces de baixa qualitat, en concret ho explica Joan Teixidor a *Tiempo de bodegones y Grandeza y miseria de nuestra vida artística*, publicat a Destino l'any 1943 i 1944.

“En estos últimos tiempos ha sido frecuente calificar de muy lamentable la frondosidad y abundancia de nuestra producción artística [...] Hay en Barcelona muchísimas Salas de Exposiciones pero muy pocos marchantes [...] la sensibilidad colectiva, ha ido degenerando hacia una expresión vacía de contenido, simple continuación de tópicos[...].”

L'any anterior a la inauguració dels Salons d'Octubre, es constitueix l'Institut Francès de Barcelona, dividit en tres àmbits d'actuació: El Cercle Littéraire, que es dedicava a l'estudi d'obres franceses o a la lectura d'originals i traducció en català d'inèdits; el Cercle Manuel de Falla, punt d'encontre de joves musicòlegs i compositors; i el Cercle Maillol, dirigit per Josep M. De Sucre. Aquest últim centrat en les arts plàstiques, i on trobem al Josep Busquets durant la seva residència a Barcelona. La importància d'aquest cercle, era sobretot la convocatòria y la concessió de pensions o borses d'estudi a pintors i escultors joves.

El mateix any neix i mor la revista no autoritzada per la censura *Ariel*, que en

certa manera fou la predecessora de “Dau al Set”.¹⁷²

A l'article de Silvia Muñoz, centra part del seu anàlisi en les bases del saló, i en aquest treball de final de màster s'ha considerat important fer una petita menció a aquestes bases, que comencen amb els noms dels fundadors: “*José María de Sucre, crítico de arte; Boadella, escultor; F. Fornells, pintor; Jorge Mercader, pintor; y Ángel López-Obrero, pintor[...]*” Aquests cinc artistes dirigits per Francisco Fornells-Pla i Jorge Mercadé, van fundar els Salons d'Octubre però un dels personatges amb més importància i que no apareix dins d'aquestes bases fou Víctor María d'Imbert Manero, que va ser el representant oficial en el terreny administratiu i personal.¹⁷³

El Salons d'Octubre foren una iniciativa per part d'artistes que no sols volien una millora dins l'ambient artístic monòton sinó que volien donar oportunitats als artistes més joves, ajudant-los creant com a primera plataforma d'exposició els Salons de Octubre.¹⁷⁴

Entre aquestes figures tan significatives del període, en l'article de Silvia Muñoz “Llum, més llum per als Salons de Octubre”, apareix el nom de Josep Busquets. Per tant, podríem deduir que Busquets probablement fou introduït per la seva amistat amb Josep M. de Sucre, el mateix que va realitzar l'escrit de presentació per a la seva primera exposició individual.

No hem pogut trobar dins la nostra recerca l'any exacte de participació de Josep Busquets i Òdena en els Salons d'Octubre, però és possible que hi participés en diferents edicions animat per la seva amistat amb Josep M. de Sucre i per a ell fou un impuls a la galeria del mercat de l'art a Barcelona.

¹⁷² SILVIA MUÑOZ, “Llum, més llum als Salons d'Octubre”. Revista de Catalunya, juliol-agost de 2001, nº 164, pàg.74.

¹⁷³ GASCH, Sesbastia., “En torno al Salón de Octubre a Barcelona”, Destino, nº628, 20 d'Agost 1949, transcrit a: “El Saló d'Octubre a Barcelona” Batik, nº79, juliol-setembre 1985, pàg.494.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

4.4 Fortuna crítica de l'escultor Josep Busquets

Aquest apartat estarà dividit en dos. Primerament s'exposaran els catàlegs de totes les exposicions que s'han trobat al llarg de la recerca d'aquest treball de fi de màster. Posteriorment, s'exposaran tots aquells articles o retalls trobats que expressen una opinió sobre l'escultura i obra de Josep Busquets. Acompanyades de les imatges, intentarem mostrar la importància d'aquest apartat que ha ajudat a entendre la cohesió entre l'estil post-noucentista, el context polític i social, i l'autor.

Aquestes imatges s'aniran distribuint i explicant al llarg d'aquest apartat:

Respecte als vint i nou catàlegs que s'han conservat i estudiat per realitzar un anàlisi sobre l'objecte de treball, en podem deduir que gran part de les seves exposicions que es va realitzar des de l'any 1940 fins l'any 1998, possiblement superant la trentena, ja que seria provable no haver recuperat algun fullotó d'alguna exposició. Tot i així, el numero d'exposicions són elevades i a més a més, l'autor conservava un llistat de les seves onze millors exposicions amb les quals hem comptat per fer aquest apartat.

Aquestes, realitzades a la ciutat de Barcelona i Madrid, que foren els dos grans àmbits d'influència artística durant la postguerra.¹⁷⁵ Per tant, si dels vint-i-vuit catàlegs d'exposicions més d'una desena tenen un caràcter destacat dins l'àmbit artístic, l'altra qüestió fou com es que l'escultor Josep Busquets no gaudeix de més reconeixement nacional. Aquesta pregunta té relació directa amb la següent secció d'aquest apartat.

En aquest segon apartat s'ha fet referència constant a un dels annexos d'aquest projecte, que és una taula d'Excel que es va emprar per comptabilitzar el número d'articles trobats dins l'arxiu personal de la

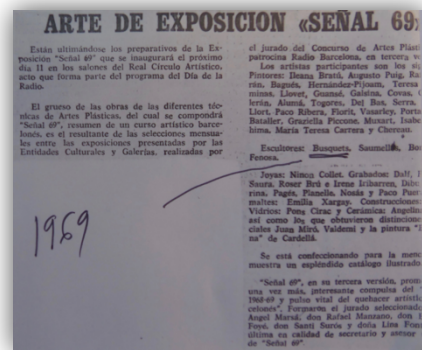


Fig. 8 Premsa de l'esposició Señal 69



Fig. 9 Corresponsales en Cataluña - Monument a la calçotada



Fig. 10 Premsa, celebració de la inauguració del monument a la calçotada

¹⁷⁵ Laura MERCADER, *Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d'Ors. Un viaje de Madrid a Barcelona*, op.cit. pàg.179-188.

família de Josep Busquets, i que ens van facilitar per aquest estudi. També assistirem aquest Excel amb imatges digitalitzades dels fragments extrets. Emprarem aquells articles que destaquin més sobre les setanta entrades de diferents articles sobre l'obra de Josep Busquet.

Per començar, les primeres crítiques publicades sobre l'obra del Josep Busquets són dels anys 1953 i 1954, i estan relacionades amb la restauració del altar de Valls. Aquest ja fou analitzat anteriorment per Teresa Camps¹⁷⁶ i en el cas d'aquest treball de fi de màster s'ha conclòs que no podíem aportar més informació inèdita sobre aquest tema.



Fig. 11 Premsa inauguració del monument als Xiquets de Valls

A les quatre, les quatre crítiques més destacades que tractem aquí, crítiques es menciona “la gran labor del escultor” per restaurar una peça tan important. És cert que per a Josep Busquets aquest encàrrec després de la guerra li va suposar una gran fita i alhora tranquil·litat, ja que com ja s’ha mencionat en aquest estudi Josep Busquets va formar part a la Guerra Civil del bàndol república i no foren molt benvinguts “los traïdores a la patria”. En el cas de l'article escrit per Arturo Llop,¹⁷⁷ es va trobar un text que descriu el retaule i en parla detingudament sobre les seves parts.

Aquestes pertanyen als diaris de: *La Vanguardia Española* (1954), *Solidaridad nacional* (1955), *Destino* (1955) i per última la crítica d'origen desconegut però que si fou datada l'any 1954.

Tanmateix hi trobem una cinquena crítica però aquesta no parla sobre la inauguració del retaule sinó que tracta sobre l'homenatge realitzat a Josep Busquets per la restauració que en va fer, dins la festivitat del *corpus cristi* per part de l'ajuntament i la comissió.

¹⁷⁶ Teresa CAMPS, *Josep Busquets, L'escultor de Valls*, op.cit. pàg.56-80.

¹⁷⁷ Consultar annex núm. 3, casella núm. 5.

Tot seguit, s'ha pogut recuperar un dels retalls de diaris que parlen sobre l'exposició que va fer Josep Busquets a Syra l'any 1956, escrit per J. Benent Aurell aquell mateix any. Alaba el seu estil, concretament el menciona com l'ideal estatuari mediterrani, i menciona que encara que són nus les figures expressen dignitat. També parla del sentit harmònic i de l'essència de l'escultura de Josep Busquets. En canvi, fa una crítica i menciona que de vegades l'escultorse sent en massa el record anatòmic del model: *"a veces se siente en demasiado el recuerdo anatómica del modelo: a veces se percibe cierta blandura en la concepción plástica y en el trato de la materia"*. Tot i així aquesta crítica sobre l'escultura exposada de Josep Busquets és bastant positiva.¹⁷⁸

La següent informació prové de la revista *Cultura de Valls*, on hi ha un article de Davensol que parla sobre aquest fragment. Destaca el bagatge de l'escultor i la seva primera exposició a les Galeries Campanya. Plantejava aquesta exposició com una mostra de la seva obra i evolució. Alhora, parla sobre la dificultat de ser escultor i la necessitat de produir constantment. També va comentar l'aprenentatge com escultor Noucentista i la importància de Manolo Hugué en la trajectòria de Josep Busquets. Davensol apunta: *"su obra se caracteriza por su forma robusta, el gran sentido estructural, expresividad,[...] realismo antiartístico y por su espontaneidad vital[...]"*. Davensol remata la feina comentant que l'obra que ara presenta Josep Busquets va ser la més innovadora i que tenia una semblança més a una obra egípcia que a una grega, i això implicava una evolució dins la trajectòria de l'autor cap a quelcom primitiu.

Un altre article destacat fou el que es va escriure a la *Vanguardia Española*, el 18 d'Abril de 1963 pel crític Juan Cortés. En aquest article es comenta la passada exposició de la Sala Vayreda, Cortés esmenta de Josep Busquets el seu aprenentatge Noucentista i esmenta que en la seva anterior exposició va presentar divuit escultures de majestuosa matèria, molt admirades pel seu estil i

¹⁷⁸ Catàleg de l'exposició de Syra l'any 1965 a la pàg.60

expressivitat. Complementa el seu text amb una descripció dels usos de volums que conjuga per donar gravetat a les figures.

El següent article també forma part de la *Vanguardia Española*. En aquest cas fou escrita el 24 de Novembre del 1968 pel crític Juan Cortés. A l'article es recorda la posterior exposició a la Sala Vayreda, i es lloa constantment la humilitat que mostrava Josep Busquets. Un altre factor a destacar era que les peces que pertanyien a la talla directa però d'estil neoclàssiques van rebre bones crítiques en aquesta exposició.



Fig. 12 Catàleg expositiu, Sala Parés 1972

Un altre article que menciona l'activitat de Josep Busquets, fou "Arte de Exposición "Señal 69"(fig.8) aquesta fou una exposició que s'inauguraria dins els salons del Real cercle artístic a Barcelona, aquest retall no dona més informació però si que menciona la participació de Josep Busquets en aquesta exposició.¹⁷⁹

Fins aleshores tots els articles relacionats amb Josep Busquets eren variats, però quan va presentar el monument de la calçotada i el monument dels Xiquets, els diaris provincials i també nacionals es van fer ressò d'aquests monuments realitzats a petició de l'ajuntament de Valls.

Els diaris que es van fer ressò del monument a la calçotada foren: *Diario Español*, *Tele-exprés*, *La Vanguardia Española*, *Solidaridad Nacional*, *Correo Catalán* i *Lecturas*. Els diversos articles expressen l'aprovació per aquest monument i van valorar-lo estilísticament, també l'originalitat per part del propietari privat per encomanar un monument a la calçotada, ja que aquest té un restaurant on la seva especialitat es fer calçotades.

Fins el 1972 no es va trobar cap notícia sobre l'escultor Josep Busquets. Aquell

¹⁷⁹ Consultar annex núm. 3, casella núm. 24

any va ser una de les seves millors exposicions, com ja hem comentat en la primera secció d'aquest apartat. La crítica a la exposició de Josep Busquets fou massiva ja que aquest esdeveniment té un total de deu publicacions diferents_ *El Correo catalán, El Noticiario del Arte, Tele-Exprés, Premsa, Noticiero Universal, La Vanguardia, Gaçeta de las artes, Cultura, etc.*

En totes les publicacions es va mencionar el número de peces exposades, un total de 35 peces, marbres, bronzes, guixos, terres cuites, etc. També van voler situar al lector i en van publicar algunes d'elles una petita bibliografia. En el cas del *Noticiero del Arte* en fan un resum i es va descriure de forma positiva l'estil i producció que va adquirir el Josep Busquets.

El 1975 Josep Busquets realitza una altra exposició a la Sala Parés, en aquest cas no ha estat possible recollir tants articles sobre l'exposició. Únicament a *El Noticiero Universal* i *Cultura*, on fan un petit resum sobre el conjunt de peces que exposa l'escultor Josep Busquets i valoren positivament la seva feina.

L'any 1979 Josep Busquets realitza una altra exposició a la Sala Parés (fig.14)i aquesta, com la primera, obté molta publicitat i ressò per part de diaris, revistes i crítics d'art.



Fig. 13 Catàleg expositiu de la Sala Parés 1975

*Destino, Cultura, La Vanguardia Española, El Noticiero Universal, Solidaridad Nacional, Catalunya Expres, etc*¹⁸⁰.

En aquests articles anuncien i mencionen l'exposició del Josep Busquets i en alguns casos com *Destino* analitzen l'estil i la temàtica, també el comparen amb el seus mestres Manolo Hugué i Joan Rebull. Al *Noticiero Universal* s'explica conjuntament amb altres artistes les exposicions que han sorgit a Barcelona i en mencionen el numero de peces i posteriorment un resum de la jornada

¹⁸⁰ Consultar annex núm. 3, caselles núm. 40-49

expositiva. Aquesta valoració va resultar molt positiva per a l'escultor Josep Busquets per part del crític Santos Torroella.

El 1985 hi ha dues publicacions que mencionen a l'escultor i en el cas de Fernando Gómez Catón a *Arte y Letras de Catalunya* en fa una crítica, on menciona que la seva obra segueix una línia clàssica que expressa bellesa i harmonia. En general alaba 'obra de Josep Busquets i també parla sobre la tradició purista del Franquisme. En canvi, la *Crònica de l'Alt Camp* menciona la importància que va tenir Josep Busquets a l'Escola de Tarragona i rememoren el seu passat acadèmic.¹⁸¹



Fig. 14 Catàleg expositiu de la Sala Parés 1979

Les següents publicacions estan datades entre els anys 1995 i 2016, perquè es realitzen exposicions commemoratives de Josep Busquets, com són els Cinquanta anys d'escultor i l'aniversari de la seva mort.¹⁸²

En definitiva, Josep Busquets va tenir en general molt bona valoració per part de la premsa i crítics d'art. Les fonts recuperades provenen de l'arxiu familiar que personalment he classificat i digitalitzat per tal de poder fer-ne un ús en un futur proper i per poder ampliar-ho.

Gran part d'aquesta recerca de la fortuna crítica de Josep Busquets ha partit del fons del MNAC, del fons del Museu de Valls i de l'arxiu familiar de Josep Busquets. Gràcies a les dues institucions i a la família s'ha pogut realitzar aquest apartat.

L'obra de Josep Busquets va tenir una bona rebuda pels crítics d'art i periodistes, va poder gaudir de certa fama, ja que en tres exposicions i varies

¹⁸¹ Consultar annex núm. 3, caselles núm. 66-67

¹⁸² Consultar annex núm. 3, caselles núm. 69-71

inauguracions va ser el centre d'atenció de Catalunya.

Els seus estimats amics i crítics d'art com Josep M. de Sucre, Davensol i Joan Cortés van ajudar a posicionar-lo positivament per part de la premsa. Està clar que en alguns casos s'ha mostrat alguna crítica negativa com la de ERO, però la majoria de crítiques van ser constructives i ben realitzades.

La qüestió que ens queda per resoldre es la següent: Si Josep Busquets va gaudir en el seu moment d'una bona crítica, ja que cada vegada que realitzava una exposició els diaris en parlaven, els crítics el valoraven positivament i les ciutats de Valls, Tarragona i Barcelona es feien ressò d'aquest escultor, no s'explica perquè la seva figura avui dia resulta tan desconeguda pel panorama artístic.

5. Conclusions

L'objectiu principal d'aquesta recerca era analitzar el nostre objecte d'estudi que fou Josep Busquets, per tal d'esbrinar el perquè i com la seva figura artística va caure en l'oblit, des del punt de vista històric i artístic. Partint de diversos punts de reflexió que hem desenvolupat al llarg d'aquest treball, hem resolt les qüestions plantejades:

- Com va afectar el context social de Josep Busquets, econòmic i polític per tal d'entendre la seva trajectòria artística i intentar realitzar una narrativa de l'entorn de la seva vida.
- En segon lloc, determinar la influència de la seva producció dins el mercat artístic i la seva repercussió dins d'aquest.
- En tercer lloc, s'ha analitzat la seva recepció crítica dins el context on es situa i s'ha pogut extreure'n un resultat positiu.
- Finalment, s'ha realitzat un estudi monogràfic de les obres que fins aleshores no estaven catalogades, la majoria pertanyen a la província de Valls, i també estan presents dins aquest catàleg els estudis i dibuixos previs, que fins aleshores no havien format part de cap estudi.

En relació a aquest propòsits plantejats, hem pogut observar que l'objectiu principal d'aquest anàlisi que fou la figura de Josep Busquets i la seva influència dins l'història de l'art hem pogut arribar a la conclusió que fou oblidada per diversos factors històrics. Com per exemple que l'escultor Josep Busquets es va veure atrapat en un moment històric complicat, quan la seva trajectòria artística va iniciar-se quan la Guerra Civil espanyola va esclatar, i això fou un fet que va marcar-lo molt, no tan sols a ell sinó a la majoria d'artistes coetanis.

El resultat va ser que no va poder completar la seva formació, amb una estada a París o Roma, que eren les destinacions més sol·licitades pels escultors noucentistes. Aquest component fou decisiu per a la seva formació, i a l'hora de reiniciar la seva carrera artística el van contractar per realitzar encàrrecs de caire religiós. Aquests encàrrecs el van limitar molt, la seva trajectòria natural podria haver-se desenvolupat de forma molt diferent.

Tot i així al final va poder mudar-se a Barcelona l'any 1942, animat per familiars i

amics.

Un dels moments més importants per Josep Busquets fou quan es va mudar a la Ciutat Comtal, i allí va poder experimentar el ràpid creixement del mercat artístic barceloní, que fou descontrolat i sense cap tipus de filtre. Durant la dècada dels quaranta es van multiplicar les galeries que hi havien des d'abans de la guerra i va poder experimentar com mensualment hi havien més de cinc exposicions. Aquella producció frenètica va fer que Josep Busquets participés i pogués experimentar en diferents formats el frenesí del ambient artístic.

No obstant això, Josep Busquets va gaudir molt més de l'ambient artístic que hi havia a Barcelona, sobretot a les tertúlies ja que fou un gran partícip d'aquestes. Allí va conèixer a Manolo Hugué, i on va proliferar la seva amistat amb Josep Maria de Sucre i Joan Bosch, també va conèixer i fer molt bona amistat amb Simó Busom i Gra (1927).

A Barcelona va poder participar en el Cercle Mallol i també va realitzar exposicions col·lectives a les Galeries Campañá, a la Campana de San Gervasi, etc.

Aquesta immersió dins l'ambient artístic a Barcelona, alhora va implicar que la seva introducció dins el mercat artístic fou acceptada i alhora destacada. Això el va afavorir per poder realitzar cada dos anys una exposició individual a partir del 1945.

Les dues més destacades foren les exposicions individuals a la Sala Parés els anys 1972 i 1979, ambdós anys Josep Busquets va tenir força repercussió a nivell de premsa, la resta d'anys que va exposar també va tenir bones valoracions però no fou tant destacat com els anys '72 i '79.

Per tant aquests anys són els que demostren que la seva carrera va arribar al moment més elevat i la seva figura fou molt destacada dins de l'ambient artístic que rodejava la Sala Parés i el Cercle Mallol.

Durant aquest anàlisi també hem pogut trobar com Josep Busquets va tenir una publicitat en premsa i una crítica ben valorada quan va presentar els monuments a la calçotada i l'obelisc del *monument als Xiquets de Valls*, no estem parlant sol de premsa comarcal sinó també de nacional com foren *La Vanguardia Española* i *El Noticiero Universal*, per exemple.

Poc després hem observat com la seva rellevància artística va caient i com la seva presència a Barcelona cada cop fou més desprevinguda. Hem pogut relacionar aquesta poca influència artística amb els encàrrecs civils per part de l'ajuntament de Valls.

Per tant, podem concloure que un dels factors més destacats seria que la seva presència dins l'ambient artístic i la seva futura repercussió, va tenir molt a veure quan va començar a treballar més temps a Valls que a Barcelona. L'obra pública i civil a Valls li va aportar una estabilitat econòmica però alhora va perdre la notorietat que tenia a Barcelona, i aquest fet cal remarcar-ho bé, per tal de comprendre quin fou un dels elements més importants de la seva desaparició dels llibres d'història de l'art.

Un altre fet destacat i que probablement afectà la seva projecció pública, fou que Josep Busquets, era conegut per ser extremadament humil, com és comenten en els diferents articles del fons del arxiu familiar del propi autor i com menciona la seva família, i també seria un factor més que podríem afegir a la seva influència dins l'ambient artístic, ja que literalment "s'apartava i refusava parlar en públic a les seves pròpies exposicions".

Per acabar, hem pogut observar gràcies al catàleg d'obres realitzat, que una gran part de la seva producció venuda a Valls fou als seus amics, familiars i específicament a un col·leccionista d'art que fou Enric Ribé, amb el que també l'unia una gran amistat.

Gràcies a la monografia i alhora a la recerca que es va dur a terme de la seva obra, s'ha pogut concloure que Josep Busquets fou un autor amb un gran potencial tècnic, la seva formació fou excepcional, tenint en compte que ho va fer a la perifèria de Barcelona. La seva producció artística compta amb més d'un centenar d'obres que no va datar i no va catalogar, ja que ell es considerava un artesà, element que fa pràcticament impossible una catalogació completa de la seva obra. Tot i així, s'ha pogut esbrinar que fou una de les figures artístiques més importants per a la ciutat de Valls i la seva notorietat fou clara en l'ambient artístic barceloní durant la seva estada.

Per tant, la història de l'art ha perdut la figura de Josep Busquets, entre d'altres figures artístiques igual o amb més potencial tècnic que ell. És necessari recalcar

la importància de continuar amb l'estudi de les figures artístiques d'aquest període de la postguerra a casa nostra, un període en el que encara avui queda molt per esbrinar de les figures artístiques d'aquest període de postguerra, que tot i així avui en dia encara queda molt per esbrinar i per retornar la transcendència que van tenir aquests artistes.

6. Bibliografia de consulta

- AMORÓS, Xavier, *El Noucentisme a Reus : Ideologia I Literatura*. Reus, Edicions del Centre de Lectura, Reus, 2002.
- ARENAS, J Fernández, *Teoría y Metodología en la Historia del Arte*, 2a ed., Anthropos, Barcelona, 1982.
- ARGULLOL, Rafael; ROQUE, Maria-Àngels; BADIA, Lola; BILBENY, Norbert *Estètica I Valors Mediterranis a Catalunya. La Mirada Social Sèrie Mare Nostrum*, Edicions Proa, Barcelona, 2001.
- BOSCH, Juan Francisco, *El Año Artístico Barcelonés: Itinerario de Las Exposiciones: Temporada 1953-1954*, Ediciones Europa, Barcelona, 1954.
- BONAVENTURA, Basegoda, *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Atrium, vol.5, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2007.
- Teresa CAMPS, *La Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra*, Comunicació del Congrés Internacional: Esculpint l'Escultor. Universitat de Barcelona. 10 i 11 de novembre de 2016.
- *Col·leccionistes d'art a Catalunya al Palau Robert*, Palau de La Virreina, Juny-Juliol, Fundació Conde de Barcelona, 1987.
- FONTBONA, Francesc, *Plandiura, Sala i altres col·leccions. El seu paper en la fixació del cànon de la pintura catalanes modernes, a Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Atrium, vol.5, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2007.
- INFIESTA MONTERDE, José M.[dir]. *Un Segle D'escultura Catalana*, Museu Europeu d'Art Modern, Barcelona, 2013.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *El Coleccionismo Como Campo de Estudio*, Revista Goya, nº351, Nuevas Aportaciones, 2015.
- Martí PERAN, Alicia SUÁREZ, Mercè VIDAL, [dir], *El Noucentisme, un projecte de Modernitat*, Exposició del 22 desembre 1994 a 12 de març 1995, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1994.
- PLA, Josep, *Vida de Manolo contada por él mismo*, Edicion Asteroide, Barcelona, 2008.
- RODRIGEZ, Cristina; GRAS, Irene [cord.]. *El prestigi en l'escultura moderna i Contemporània*, GRACMON, Edicions Singularitat, Barcelona, 2017, (en premsa).
- SAURAS, Javier, *La escultura y el oficio del escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.

- UREÑA, Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española 1940- 1959*. Vol. 73, Istmo, Madrid, 1982.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume. *Galerisme a Barcelona: 1877-2012 : Descobrir, Defensar, Difondre l'art*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2012.

6.1 Monografies:

- CAMPS I MIRÓ, Teresa, *Josep Busquets: L'escultor de Valls*, Diputació de Tarragona, Museu d'Art Modern, Tarragona, Viena, 2014.
- CAMPS, Teresa, *Josep Busquets I Òdena*, Quaderns de Vilanius, nº40, 2001.
- *Centenari Enric Monjo: 1895-1995*, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1995.
- *J. Busquets O.: Escultures*, Fundació pública municipal, Museu de Valls, Valls, 1995.
- GALÍ, Francesc. *Josep Busquets, Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*, vol.38, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981.
- *La vida i l'obra de frederic marès i deulovol*, Figueres, Arts Gràfiques, Trayter S.L, 1993.
- LLORCA, Vicenç; CATANY, Toni, *Enric Monjo: La realitat de la figura*, Caixa de Terrasa, Lunweg, Barcelona, 2006.
- PLA, Josep, *Vida de Manolo contada por él mismo*, Barcelona, Ediciones Asteroide, nº38, 2008.
- *Joan Rebull: años 20 y 30*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Septiembre 2003 Enero 2004, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, Cristina, *Joaquim Claret, Escultor de La Mediterrània*, Tesis doctoral presentada a la Universitat de Barcelona, 2006.

- CIRICI, Alexandre. "Significación del Salón de Octubre", *Inquietud*, Vichi, nº7, Octubre 1956.
- CLAVERIA NADAL, Montserrat. "Antiguo o moderno: encuadre de la Escultura de Estilo Clásico en su período correspondiente", Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2013.
- DOMÉNECH I VIVES, Ignasi, "L'escultura de Pere Jou: la voluntat de la forma", Serra d'Or, Chor Monserratí, Barcelona, Juny 2017.
- GASCH, Sesbastia., "En torno al Salón de Octubre a Barcelona", *Destino*, nº628, 20 d'Agost 1949, transcrit a: "El Saló d'Octubre a Barcelona" *Batik*, nº79, juliol-setembre 1985.
- GUZMÁN, Eduardo; PÉREZ, Manuel; GINER, Salvador, "Despotismo Moderno y dominación de clase. para una sociología del régimen franquista", *Papers, Revista de Sociologia*, Vol. 8, 1978.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. "El Coleccionismo como campo de estudio", *Revista Goya*, nº351, 2015.
- María Milagros, "Historiadoras sensibles a lo simbólico: Una mirada a la historia de las mujeres en España." Rivera Garretas, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 1947.
- MARTÍNEZ, Puig, Alfons, "La postguerra del patrimoni artístic a l'Alt Empordà" *Febrer-Setembre 1939*".
- MERCADER, Laura, "Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d'Ors. Un Viaje de Madrid a Barcelona", *RACO, Matèria: revista d'art S.L*, Universitat de Barcelona, 2004.
- MOLINERO, Carme; SARASÚA, Carmen. "Trabajo y niveles de vida en el franquismo. Un estado de la cuestión desde una perspectiva de género", Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Economia i d'Història Econòmica, Unitat d'Història Econòmica, 2008.
- Molinero, Carmen, "Mujer, franquismo, fascismo", *La clausura forzada en un Mundo pequeño*, *Historia social*, nº30, 1998.
- MUÑOZ, Sílvia, "Llum, més llum als Salons d'Octubre", *Revista de Catalunya*, juliol-agost de 2001, nº 164.

- TORRES, Begoña, “El papel de la mujer en la España franquista. Una historia de vida”, Revista Inclusiones, vol.3, nº4, de Octubre a Noviembre 2016.

6.3 Congressos i exposicions:

- LOZANO MOYA, Rossend, “El Cenacle. L’art de Postguerra a Sabadell”, Arraona, Sabadell, 1997.
- MOYA-MALENO, Pedro, [et al.], “II Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica (Madrid, 6, 7 Y 8 de Mayo de 2009), Tomo II.”, Libros Pórtico, Madrid, 2011.
- OCHOA DE ZABALEGUI, Teresa; PINO, “Campo Cerrado : arte y poder en la posguerra española, 1939-1953”, Marta Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016.
- “El temps del modernisme:cicle de conferències fet a la institució cultural del cic de terrassa, Curs 1979-80”, Terrassa, Institució Cultural del C I C, Biblioteca Milà i Fontanal, Publicaciones de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985.

Annexos